CAHIERS DU CINEMA

l'amour au cinéma



L'AMOUR PLUS FORT QU'ATTILA...

La princesse Pulchérie aime le centurion Marcian qui vaincra Attila. Pulchérie épousera le vainqueur qui régnera sur son cœur et sur l'empire romain (Ludmilla Tcherina et Jeff Chandler dans SIGN OF THE PAGAN (*Le Signe du Païen*), film de Douglas Sirk en Cinémascope et en Technicolor.
(UNIVERSAL S.A.)



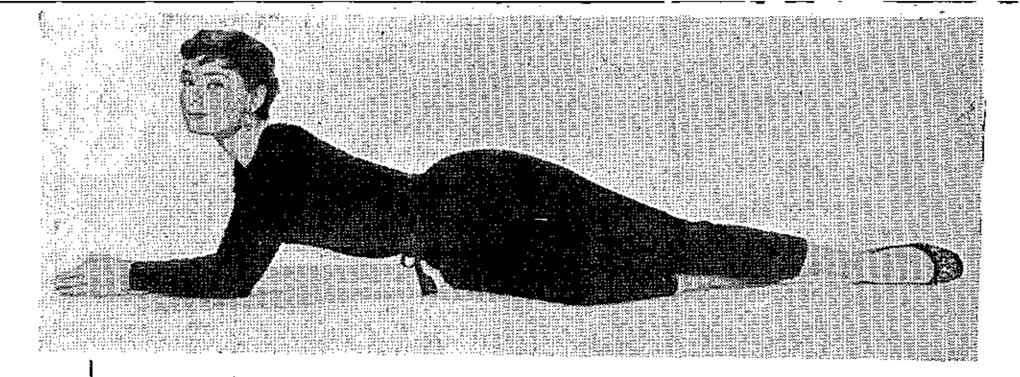
L'AMOUR ET LA JUSTICE

Terry Malloy lutte pour la justice et aime la douce, la fragile Edie Doyle. L'éveil de la conscience et celui de l'amour vont de pair dans leur courageuse aventure. (Marlon Brando et Eva Marie Saint dans ON THE WATERFRONT (*Sur les Quais*), d'Elia Kazan). (COLUMBIA.)



EVOLUTION DU BAISER

En se frottant le nez, les Egyptiens se seraient par hasard frolés les lèvı et auraient découvert ainsi le baiser sur la bouche... C'est *du moins* ce q nous démontrent Jean Simmons et Edmund Purdom dans THE EGYPTI (*L'Egyptien*) de Michael Curtiz, production de Darryl Zanuck en Technicol et en Cinémascope avec Gene Tierney, Bella Darvi, Victore Mature, Mich Wilding et Peter Ustinov. (22TH CENTURY FOX.)



L'exquise Audrey Hepburn, qui orne déjà notre couverture — by courtesy of Paramount — et que revoici dans *Sabrina* de Billy Wilder était tout indiquée pour présenter ce numéro sur l'amour qu'elle incarne avec infiniment de fraîcheur et de délicatesse.



ouise de Vilmorin,



O'Brady,



ussac de Saint-Marc
our la première fois,
é aux Cahiers du
Cinéma.

Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1954 TOME VII — N° 42

L'AMOUR AU CINÉMA

Ce numéro a été mis en page par Lydie Doniol-Valcroze.

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca - *Directeur-gérant :* L. Keigel.



La Passion : *Le Rideau Cramoisi* d'Alexandre Astruc

Pain Amour et Fantaisie

par Jean-José Richer

L'un face à l'autre, deux êtres se contemplent, et, peu à peu, l'univers qui les entoure cède doucement. Autour d'eux, une à une, les choses cessent d'exister, abandonnées. Etrangement et exclusivement occupés d'eux-mêmes, emportés l'un vers l'autre, l'un dans l'autre, dans un vertige sans fin, l'amour se lève en eux. De ce mystère dont les religions et les philo-

sophies ont tiré la notion générale et abstraite que l'on sait, — je ne veux considérer ici que le phénomène individuel, irrationnel, par lequel deux parcelles de conscience et de vie isolées tentent l'impossible jonction, l'impossible fusion.

Cet amour-là offre à toute expérience profonde deux versants opposés, aussi dissemblables que possible, incomparables en tous points, si ce n'est peut-être, au niveau des cimes où, sans doute, ils se rapprochent. Dans la chaîne de ses métamorphoses, l'amour oscille entre ces deux pôles où s'épanouissent et se subliment deux manières d'être : la passion et l'érotisme.

Leur accès est si dangereux, ou si ardu, que peu d'êtres ont assez de souffle ou d'imagination, de feu intérieur ou de maîtrise, pour en subir l'épuisante épreuve. Les fragiles s'y brisent, les faibles y sombrent, les sots et les secs y échappent, inaptes. Les êtres qui s'y livrent sans réserve restent exceptionnels, et, le plus souvent, irréductibles les uns aux autres, se traitant, d'espèce à espèce, par la dérision ou le mépris.

Pour le commun, ces floraisons rares de l'amour couvrent des pentes inaccessibles, sous des climats anormaux ou interdits. N'est pas passionné qui veut et pourtant quel petit-bourgeois de la sagesse, quel petit-maître de la modération ne renoncerait à son équilibre tranquille s'il était effleuré, ne fût-ce qu'un instant, du souffle ardent d'une passion fatale?

Mais si la passion est le pain de l'amour, l'érotisme peut en être davantage que la fantaisie. Si la première est un état, un désordre surnaturel, une grâce, le second, qui est par nature un art, ne saurait être, en tant que tel, assimilé à un simple *dérèglement,* quoi qu'en disent les dictionnaires : s'appliquant à refaçonner un instinct, il met en œuvre des facteurs esthétiques et moraux aussi complexes que précis. A quel jeu plus dévorant et plus subtil pourrait-on se livrer ?



Le Cinéma, hélas, campe éternellement sur les régions basses de ces pentes abruptes. En vain sur la plage morte des écrans se lèvent mille fois les mêmes gestes d'évocation, d'incantation, résonnent mille fois les mêmes mots de douleur et de douceur, — la fallacieuse familiarité du mystère où nous plongent les salles obscures ne saurait nous leurrer : cet amour-là, presque toujours, n'est qu'un simulacre à la fonction purement utilitaire : ressort inusable, alibi, *deus ex machina* de mille actions banales, lui qui fut, ailleurs, la source de tant de lyrisme, trouve sur l'écran sa plus prosaïque retraite.

Si l'on ajoute à cela le manque d'inspiration de nos pourvoyeurs d'images, on ne s'étonnera plus que l'amourette et la confiserie sentimentale usurpent la place de l'amour, et la pornographie, celle de l'érotisme.



De la passion et de l'érotisme, quelles parts ont été faites dans ce numéro?

Je ne doute guère que les textes qui suivent reflètent beaucoup plus largement les séductions de l'un que les abîmes de l'autre. Que diable, nous

sommes en France... La passion est allemande, russe ou espagnole. Ici, elle n'est pas chez elle. La désinvolture des Français à son égard m'a toujours prodigieusement agacé : *ils* se vantent d'avoir *la tête trop* bien faite pour elle, je les soupçonne plutôt d'avoir les poumons trop étroits et le cœur trop frivole, ou trop modique. L'esprit et le goût du plaisir qui sont ici plus vifs qu'ailleurs, masquent parfois des vides qui n'ont rien de commun avec ces profondes dévastations intérieures, ces insatiables besoins d'absolu qui prédisposent à la passion. L'esprit français se pare-t-il de qualités assez claires, assez déliées, assez harmonieuses pour compenser cette lacune ? On le dit. Cependant, aux yeux des passionnés et des mystiques, cet « équilibre » semble dissimuler quelque tare étrange, faite d'impuissance et de cécité, en face de ce signe divin qui, brusquement, oriente l'absurde, de cette haute flamme qui l'embrase...

« J'aime ce qui dévore l'homme », disait Gide. Sans doute sa lucidité aiguë, sa virtuosité d'acrobate, surent-elles toujours *faire leur affaire* des extrêmes, inquiétants et troubles. Mais sa grande sensibilité, son sens universel de l'humain lui permirent sûrement de *prendre la mesure* de la passion, et de s'y brûler, un moment, les yeux.

Les films passionnés sont rares. L'étude que je regrette de n'avoir pu — par manque de temps — consacrer à la passion au cinéma, se fût appuyée sur une liste courte.

Si l'on excepte l'œuvre de Bresson, où circule de bout en bout un oxygène âpre et brûlant, peut-on, à titre d'exemple, citer quelques films tournés en France depuis la guerre qui aient pris pour sujet exclusif la peinture de la passion? Je n'en vois qu'un : *Le Rideau Cramoisi*, d'Astruc.

Il y a certes, dans d'autres œuvres, des morceaux passionnés, mais il est, derrière les caméras, si peu de créateurs authentiques, que ces éphémères révélations, restent avant tout *l'affaire des acteurs*. Parmi cent scènes d'amour aussi insipides qu'artificielles, telle comédienne inspirée, reflètera brusquement, entre deux niaiseries, cet éclat hautain et insolite dont elle est traversée.

Imagine-t-on pourtant moyen d'investigation plus pénétrant, d'expression plus riche, qu'une caméra attachée aux mouvements, aux spasmes et à la vertigineuse immobilité finale d'une passion amoureuse?



L'érotisme, je l'ai dit, ne manquera pas de talents pour le célébrer : il faut simplement, au seuil de ce numéro, rappeler que c'est un art difficile. Entre lui et la pornographie — que seuls les sots peuvent confondre, il y a, tout simplement, le *style*. La pornographie est le plus court chemin — et le plus vulgaire — du désir à la satisfaction partielle du plaisir : l'érotisme ne saurait être comparé à cette fringale grossière et désordonnée, hâtivement apaisée à coups d'obscénités.

La censure, qui ne tolère sur les écrans ni des attitudes trop suggestives, ni des nudités trop précises puisqu'elle en bannit les végétations pileuses et les orifices, nous préserve peut-être d'une exhibition de nudisme aussi disgracieuse que celles des camps naturistes. Unique bienfait de la censure : qu'on en lève les interdits, et je vous prédis, pour le lendemain, le déshabillage intégral du cinéma français : perspective peu ragoûtante si l'on excepte quelques beautés radieuses...

Ridicule malentendu que le discrédit qui s'attache trop couramment à l'érotisme comme à une activité honteuse et morbide. Si l'érotisme se loge mal dans la passion amoureuse où il ne peut que profiter furtivement de ses essoufflements, de ses pauses, qui lui laissent une liberté relative, il peut atteindre par lui-même un niveau de rigueur et d'exigence qui le place aux antipodes de la licence à quoi l'on veut parfois le ramener.

Quand il excède le cadre de la simple science du plaisir, quand il révèle un appétit immense pour les formes vivantes, un recours farouche, — et comme désespéré — à la sensation (peut-être en l'absence de tempêtes plus profondes), l'érotisme acquiert cette dimension tragique qui est le signe de toute passion véritable. Il se dépasse lui-même, faisant de la chair le simple territoire et des sens les seuls instruments d'une quête douloureusement insatiable. A ce degré, toutes les passions ne se rejoignent-elles pas dans cette commune soif d'absolu qui, des *Lettres de la Religieuse Portugaise* à *L'Histoire d'O*, sut inspirer la littérature amoureuse comme on souhaite qu'elle inspire un jour le cinéma.

Jean-José RICHER.



L'Erotisme : *The Bridge of San Luis*



AMOUR DE LEGENDE : *Roméo et Juliette* de Renato Castellani (1954)

PETIT CATALOGUE DES AMOURS CINÉMATOGRAPHIQUES

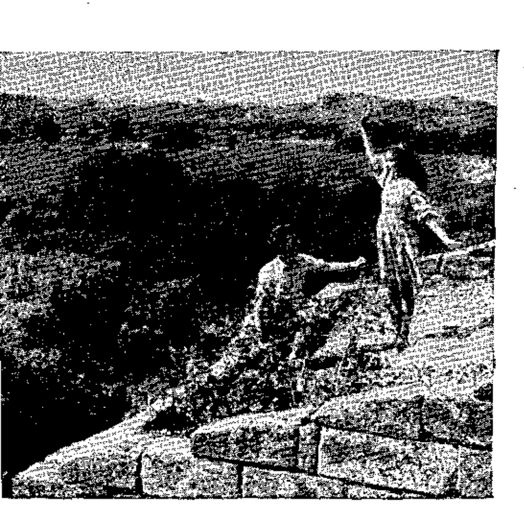
« Il y a quatre amours différents, dit Stendhal : l'amour-passion, l'amour-goût, l'amour physique et l'amour de vanité. » Nous dénombrons ici un beaucoup plus grand nombre d'amours cinématographiques, mais leur somme n'est-elle pas toujours divisible par un des quatre facteurs standhaliens ? Le lecteur jugera.

AMOURS ENFANTINES : *Jeux Interdits* de René Clément (1952)





LA FLEUR BLEUE : *Sous les toits de Paris* de René Clair (1930)



AMOURS ADOLESCENTES : *Les Dernières Vacances* de Roger Leenhardt (1948)

AMOURS NORDIQUES (Le bain de minuit) : *Elle n'a dansé qu'un seul été* d'Ane Mattson (1952)





L'AMBITION ET LE CAPRICE : *Le Rouge et le Noir* (Episode Julien-Mathilde) de Claude Autant-Lara (1954)



L'AMOUR IMPOSSIBLE : *Le Diable au corps* de Claude-Autant-Lara (1947)



L'AMOUR LOUFOQUE : *Je retourne chez maman* de George Cukor (1953)



L'AMOUR AVEUGLE : *Les Lumières de la ville* de Charles Chaplin (1931)



LE NEO-ROMANTISME : *Senso* de Luchino Visconti (1954)

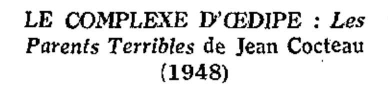




L'AMOUR TRAQUE : *J'ai le droit de vivre* de Fritz Lang (1937)



L'AMOUR ET L'ARGENT : *Les Rapaces* d'Eric Von Stroheim (1923)



LE COMPLEXE D'ŒDIPE : *Les Parents Terribles* de Jean Cocteau (1948)



L'INCESTE : *Les Enfants Terribles* de J.-P. Melville (1949)





L'AMOUR-FOU : *El* de Luis Buñuel (1953)



LE MARIVAUDAGE : *Edouard et Caroline* de Jacques Becker (1951)

LE PARADIS TERRESTRE : *Tabou* de F.-W. Murnau (1931)





L'EPREUVE D'AMOUR : *Les Dames du Bois de Boulogne* de Robert Bresson (1945)

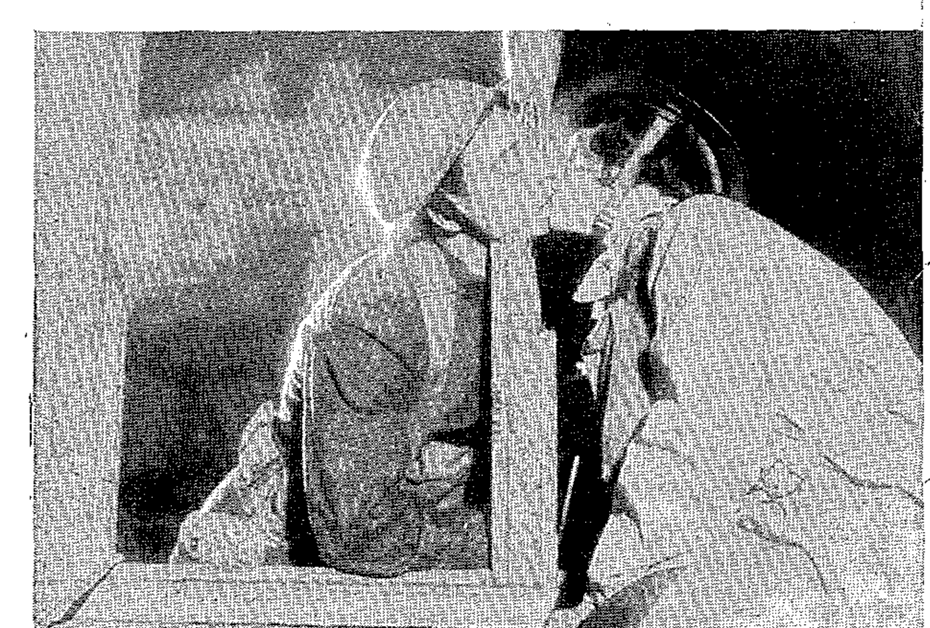


LE NEO-REALISME : *La Chronique des Pauvres amants* de Carlo Lizzani (1954)



LE ROMANTISME : *Le Roman de Marguerite Gauthier* de George Cukor (1936)

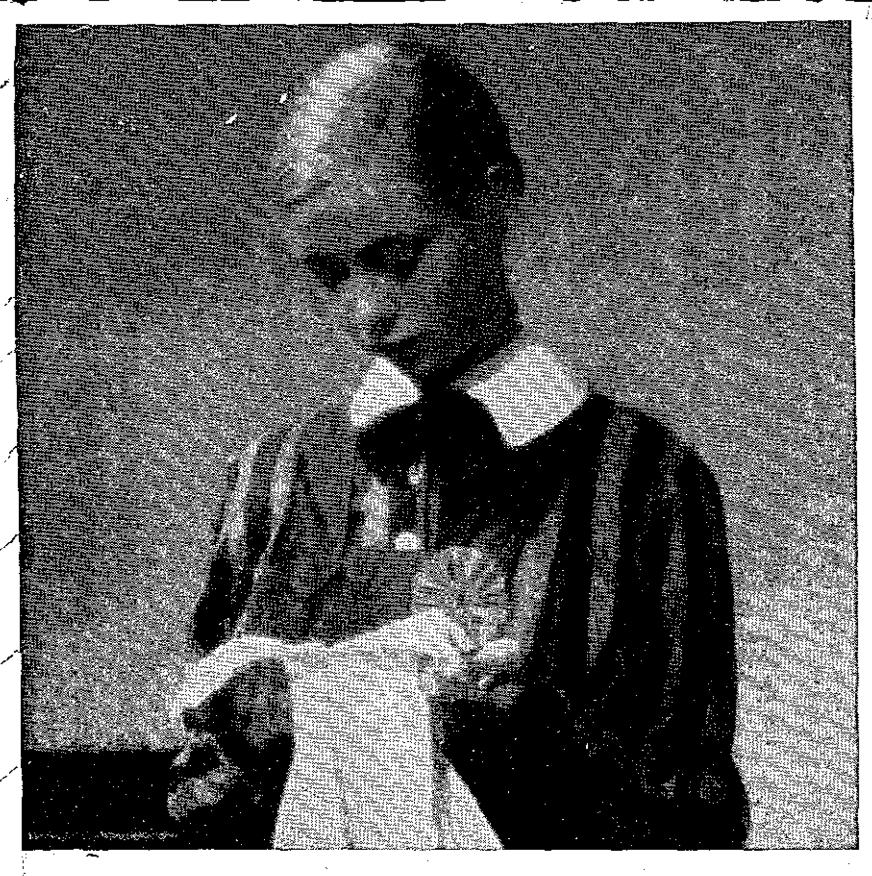
L'AVENTURE : *La Dame de Shangaï* d'Orson Welles (1947)



L'AMOUR C A S Q U E : *The Doughboy* avec Buster Keaton (1926)

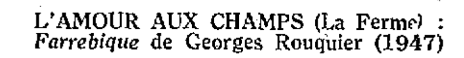


L'AMOUR MIRACLE : *Limelight* de Charles Chaplin (1952)



LES AMITIES PARTICULIERES : *Jeunes filles en uniforme* de Léontine Sagan (1931)





L'AMOUR AUX CHAMPS (La Ferme) : *Farrebique* de Georges Rouquier (1947)



L'AMOUR AUX CHAMPS (le kolkhose) : *La Moisson* de Vsévolod Poudovkine (1953)

L'AMOUR DANS LE CINÉMA

PAR



JACQUES AUDIBERTI

Depuis qu'il est des femmes, et qu'elles parlent, pas une n'a dit ce qu'elles éprouvent au moment de l'amour.

Elles l'ont, sans doute, crié, gémi, chanté. Mais en tout petit comité. Pour le public, pour l'univers, elles n'ont rien dit. Rien expliqué. Rien commenté. Rien analysé.

Cette réserve tourmenta beaucoup les hommes, tout au moins ces hommes officiels, ces humains professionnels que sont les hommes de lettres.

Certes, le génie de la cité, longtemps, s'efforça de maintenir les femmes dans leur aparté. Raymond Poincaré, pour prévenir, de leur part, toute ruée sur les activités sociales masculines, dans quoi, sans doute, il eût vu



« *...Les jambes gainées de leur propre venin.* » (Marlène pendant le tournage de l'*Ange bleu.*)

la revanche du protocole physique du couple, leur trouvait une cage trop petite pour leur permettre l'entrée du barreau. Cage thoracique, il va de soi.

Mais, pour des tempéraments plus généreux, cette incommunicabilité pesait le diable. Michelet, tracassé par l'immense distance mythologique entre les anatomies des conjoints, ne cessait d'interroger les aspects les plus intimistes du comportement de sa jeune épouse. En quête du fin mot de l'histoire, l'historien se transformait en femme de chambre. A force de manier linges et flacons, il devenait femme d'honneur, comme il y a des citoyens d'honneur. En vain. Pas de fuites dans le cabinet de toilette ! Michelet, au bout du compte, met en avant que cette fermeté taciturne vient de ce que les femmes sont, dans leur enfance, supposé qu'elles en aient une, élevées par des femmes.

Alfred de Vigny affirme que les deux sexes périront, chacun de son côté, comme il advint jadis dans « Sodome et Gomorrhe », sans s'être rencontrés. Dans l'esprit du poète le lieu sublime de cette rencontre eût été, n'en doutons pas, l'aveu qu'elles auraient fait des raisons exactes, non décelables du dehors, qui les inclinent à subir le violent hommage des hommes alors que les raisons qui poussent les hommes vers les femmes sont, pour tout le monde, de la plus tangible, évidente, éternuante clarté.

Jean Giraudoux ne tente pas de percer le secret majeur, sur lequel elles se resserrent toutes ensemble comme les pierres par temps froid. Il mesure,



« *Chaleur de la peau dans un logement extensible.* » (Marlon Brando et Vivien Leigh dans *Un Tramway nommé Désir* d'Elia Kazan.)

« ...à l'orée de l'exotisme polaire, la scandinave *Mademoiselle Julie.* »

fasciné, la compacité de cette maçonnerie, tout à la fois muraille et société secrète, à sa propre impuissance à la pénétrer.

Il finit par devenir le complice de ces milliards de conjurées.

Dans sa pièce *Pour Lucrèce,* que nous avons vue, il y a peu, à Marigny, Edwige Feuillère et Yvonne de Bray promettent les pires châtiments posthume à Madeleine Renaud. Celle-ci, en effet, était en train de passer aux hommes. De quelle manière ? En adoptant, pour de bon, en matière de mariage, d'adultère, d'honneur, et ainsi de suite, les jugements que les hommes déploient dans leurs livres et leur code et qu'une femme fidèle, fidèle, entendons-nous, au Fort Chabrol des femmes, n'adopte que du bout des lèvres pour la stricte opportunité sociale civilisée.

Pourtant, cette saison, on crut que ça y était. Le secret semblait sur le point d'éclater. Que pourraient-elles raconter d'autres, en effet, ces romancières qui surgissaient de tous les côtés et dont la photo, dans les magazines, vous fixe d'un regard relevé du bout qui part des tempes comme chez le renard ?

Or, se ruant au roman ainsi que dans l'art dentaire ou le droit, les femmes accentuent, un point c'est tout, leur mainmise sur les débouchés jusqu'ici masculins. Elles confirment leur candidature à l'humanité sans conditions. Le charmant Robert Kemp le constate, non sans en éprouver de la peine. Pourquoi, se demande-t-il, dans tous ces livres sont-elles si discrètes ? Serait-ce qu'elles ont peur d'une baisse de prestige ?

L'éminent critique incrimine la méfiance, la pudeur, les impuissances. De l'ordre de l'écriture, ces dernières, assurément. Notons que, pour claironner sa déconvenue, R. K. fait choix d'une revue destinée aux dames. Ainsi c'est dans leur sein qu'il les induit à se déboutonner. Désagrafer, si vous aimez mieux. Il ne se cache pas que l'échec est probable. Pour le comprendre et le justifier, il évoque Tirésias.

Célèbre, de nos jours, par l'argument théâtral et musical qu'Apollinaire et Birot tirèrent de ses mamelles, ce Tirésias, dans une haute antiquité, connut la fortune, aujourd'hui fréquente d'après les digestes, de devenir femme. Ensuite, il redevient homme. Il commet alors l'imprudence de révéler, en long et en large, ce qu'elles éprouvent, voir ci-dessus. Irritée, la surnaturelle puissance féminine, représentée par l'épouse de Jupiter, le mutile à l'instant.

*

Mon entrée en matière n'est pas plus extérieure au sujet, l'amour dans le cinéma, que la passerelle au navire qu'elle joint au quai. Dès que le navire lève l'ancre, la passerelle s'incorpore à lui.













Ce fameux secret des femmes, que la Bible enfouit sous les ruines de Sodome et de Gomorrhe et que l'olympique matrone sauvegarde avec jalousie, il consent, sur un point palpitant, féérique et scrabeux, le malaise, l'écueil, le retard de tous les êtres, tous, les hommes, les femmes, les tortues, le lynx, à livrer ce qu'ils ont dans le ventre ou derrière la tête et qui les enferme dans une perpétuelle sécession. Essayez toujours de raconter, par exemple, le goût de l'orange ! Allez donc décrire une scène que vous avez vue, de telle sorte que vos paroles la fassent voir !

Le cinéma, nous y voilà ! Le cinéma roule sur l'intérêt obsédé que les uns portent aux autres. Forcer les secrets, poursuivre, enquêter, conquérir, sa nature est là.

Toutes les bandes, bout à bout, fabriquent une fantastique chevauchée, bagarres, caresses, fuyards qui courent, bras qui s'ouvrent, transposant, au déroulement continu des bobines, l'énorme grouillement fouilleur et policier de la vie, vers la réponse universelle qui, d'un seul coup, emplit l'écran, libératoire apothéose dont quelque film, parfois, nous donna le bouleversant aperçu... *Nosferatu,* les fantômes passé le pont. *Hallelujah !* douleur noire... *Les Horizons perdus,* la royauté philosophique du monde... *La Ruée vers l'Or,* Dix-huit Brumaire de Charles Chaplin... *Les Rapaces,* la croûte fendue par Eric von Stroheim... D'autres, d'une visée moins large, mal oubliés cependant. *Les Damnés de l'Océan,* lit de fer dans une chambre... *Viva Villa !* morceau de Mexique... *Scarface,* de nouveau la royauté du monde, à main armée... *Les Révoltés du Bounty,* ouragan sur le Caine en perruques... Et, plus près, *Le Voleur de Bicyclette,* grandeur des riens... *Le Salaire de la Peur,* quand la peur s'envoie un homme... *O Cangaceiro,* long combat singulier de deux brigands forts de café.

Je relis cette liste. Je constate, non sans surprise que l'amour, celui de l'homme et de la femme dans la ristourne symétrique de leurs charmes au fil d'une intrigue suivie, n'y figure point, ou seulement dans les places de côté.

Ma mémoire, aussitôt, fournit un second lot de films où, carrément, elle et lui vivaient au milieu du drap blanc. *L'Ange Bleu.. Pépé le Moko... Un Tramway nommé Désir.. Rashômon..*

Toutes les images de *l'Ange Bleu* me sont présentes. Or celle qui davantage, me travaille, ce n'est pas, ou ce n'est plus, Marlène, le gibus blanc, les jambes gainées de leur propre venin, les yeux que l'ombre de l'orbite cerne par en haut. C'est le quinquagénaire fou d'elle, quand, déchu, détruit, il revient dans le lycée où naguère il enseignait. Là, dans l'espace autrefois familier, rien ne s'est modifié, rien. Surfaces bienveillantes, substances tutélaires, les murs, les pupitres, le tableau noir. De les toucher le malheureux professeur Unrath pense abolir la durée, fermer la parenthèse, tout reprendre où c'était avant. Les choses n'ont pas changé. Lui, par malheur, beaucoup. Dans la parenthèse il y avait l'enfer ! On a beau savoir qu'ils se manifesteront un jour ou l'autre, dans la chronique, entre deux dates impassibles, pincées de chiffres que relie un tiret, les événements publics ou privés, pèsent et marquent toujours. Nul traité de paix n'agit sur le contenu de la guerre qu'il conclut.

De *Pépé le Moko,* je garde, avec la plus forte netteté, les dalles de la

Eve (Marlène Dietrich, Greta Garbo, Ingrid Bergman, Claudette Colbert, Katharine Hepburn, Ava Gardner, etc.)

Casbah que dévale, gros plan d'espadrilles, la large foulée de Jean Gabin. J'en garde aussi la phrase du chef de la police à propos du ratissage, qu'on lui conseille, de tout le vieux quartier : « Vous plaisantez ! L'Algérie est conquise depuis cent ans. » A la fois suffisante et pusillanime, cette phrase m'avait inquiété à divers égards. Notre politique, en effet... Mais la femme ? Celle pour qui le Moko s'éventrait devant les grilles du port ? La femme, mi scusi, je ne parviens pas une seconde à me la rappeler, je l'avoue. J'appelle, en renfort, une amie. Elle démarre instantanément : « Mireille Balin avait un chapelier très emboîtant, un tailleur ajusté, la basque très courte, un chemisier à pois, avec une lavallière, des souliers d'une légèreté ! talon bottier, des bas de soie, une merveille ! » Chapelier, tailleur, chemisier, bottier... A l'entendre, l'actrice était couverte de commerçants.

Le Tramway, chaleur de la peau dans un logement extensible, palais des glaces et mouchoir de poche tour à tour, et *Rashômon,* blanches étoffes palpitant à s'y tromper, combinées à des gardes de sabre au modelé soigneusement figuratif, n'atténuent guère, convenons-en, le relief du sexe. Mais celui-ci ne s'affirme qu'au profit du thème principal, qui n'est pas lui. Dans *Le Tramway,* Vivian Leigh, écartelée entre la literie et l'orthographe, tantôt pépée, tantôt licenciée ès-lettres, se trouve condamnée, comme l'humanité tout entière, à ne se concilier que dans la sagesse de la folie. Et, tout au long de *Rashômon,* des acteurs d'un autre monde, où se reflète le nôtre, démontrent que chaque vérité particulière ne peut que mentir car chaque mensonge dit vrai.

D'autres films avec l'amour ?

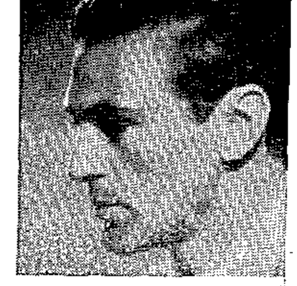
Aquarelle de vacances, bouffée d'avant quatorze, moiteurs adolescentes à l'eau de mer, ivresse hallucinée du déniaisement viril. *Le Blé en Herbe* prélude à l'idylle adulte classique, juste amorcée dans l'ultime tableau, quand le blanc bec Michel Beck, au flanc de Nicole Berger, étrenne ses pantalons longs.

Back Street nous invite à réfléchir, par la grâce bien élevée d'Irène Dunne, sur le destin de toute personne assistant de loin, avec mélancolie, au déroulement d'une vie qui devrait être la sienne et non pas dans une hypothèse romanesque, mais par la vertu concrète d'atouts difficiles, par malheur, à faire valoir. Et, à l'orée de l'exotisme polaire, la scandinave *Mademoiselle Julie,* liée à la pulsation de la farandole dans la blanche et longue nuit, mime l'aptitude physiologique de la femelle à recevoir le mâle, n'importe lequel, dans le cadre d'une espèce donnée, par exemple l'espèce humaine.

*

Le grand film d'amour, avec ses deux protagonistes classiques, venus de l'uniprix de la Genèse, il existe, pourtant, quand le diable y serait ! Amants, braves amants, qu'êtes-vous devenus ? Que de fois, que de fois, devant moi vous vous appliquâtes à faire briller le thème édénique ! D'une œuvre à l'autre, la diversité du traitement et des visages le respectait dans son dessin élémentaire.

Adam et la dame font connaissance, le plus souvent à la faveur de quelque moyen de transport, char à bancs, chemin de fer, paquebot à roues.








Adam (Gary Cooper, Humphrey Bogart, Gregory Peck, Errol Flynn, Robert Taylor, Henri Fonda, etc.)

L'attaque en diligence convient au séducteur *(Chevauchée Fantastique)*. Que la diligence soit elle-même attaquée, ses affaires n'en iront que mieux *(Une Aventure de Buffalo Bill)*. Mais il n'est pas interdit, non plus, que l'idylle se déroule dans quelque grand journal moderne *(Sixième Edition)* ou dans un théâtre de variétés *(Coups de théâtre)* d'où séquence sur le vif. Au départ, ça colle mal. Des tiers se mettent en travers. Interviennent des cataclysmes naturels *(San Francisco)* ou de cornéliens procès *(Femmes d'affaires)*. Des fois, tout simplement, la belle ne veut pas. On s'efforce de la convaincre en massacrant du Peau-Rouge, avant de se mettre au Nippon, ou, dans certains cas, des pipes en plâtre à la foire *(Solitude)*. Autour de la septantième minute le gaillard perd patience. Elle aussi, qui sait ? Il rue dans les brancards. Il lâche le paquet, reproches, rancœurs. Sa large main brune et poilue se ferme sur le poignet de Norma Shearer, Joan Crawford, Jean Harlow, Carole Lombard, Myriam Hopkins, Kay Francis au grand front blanc, Mirna Loy qui avait la peste, en pleine mousson, sans que son fard coule et s'écaille, Claudette Colbert, Ginger Rogers, Rosalind Russell, à présent c'est Jane, avec plus de squelette, Frances Farmer, Madeleine Caroll, Merle Oberon, Margaret Lindsay, il faudrait des pages, Constance Bennett, Joan Blondel, n'oublions pas Una Merkel, Gloria Stuart et Nancy Carroll, ou de l'une entre toutes de ces Virginia, de ces Martha, de ces Anita, de ces Evelyn, Alice, Betty, Judy, Ann, Cecilia par charretées jusqu'à l'horizon. Bref, elle frémit. Sitôt libre de ses mains, elle gifle, ou ne gifle pas, le vis-à-vis, spécimen parfait, Errol Flynn, Ray Miland, Tyrone Power, Franchot Tone, Robert Montgomery, deux cents, cinq cents autres, plus obscurs, intuable brigade légère, les morts et les vétérans remplacés sans délai, John Gilbert par Montgomery Clift, Fredric March par Marlon Brando. Dominent le champ de la bataille de leur stature jumelle le beau Gary Cooper aux hanches plates qui, dès qu'il a tiré, souffle sur le canon de son revolver, pour chasser le brin de fumée, et Clark Gable, énormes oreilles, franchement laid, celui-là, sauf pour nos compagnes, toujours le secret. De toute façon, le gaillard et la gaillarde y vont de leur baiser sur la bouche. Fin.

Ce baiser, ces jours-ci, dans *La Marabunta Gronde*, nous l'avons vu se produire, avec une exactitude tauromachique entre le mètre quatre vingt-dix d'un certain Charlton Heston et la rousseur de lait d'Eleanor Parker, au juste instant convenu. Et *Mogambo*, postérité métisse de *Ramenez-les vivants* et d'*Invitation au Bonheur*, permet à Clark Gable de risquer de nouveau ses bords saillants, qui en ont vu bien d'autres, sur ceux, pour la circonstance, d'Ava Gardner.

(*Suite page* 71.)



« ...avec une exactitude tauromachique entre le mètre quatre-vingt-six d'un certain Charlton Heston et la rousseur de lait d'Eleanor Parker... » (*Quand la Marabunta gronde.*)

Famille anglaise devant son poste de télévision.

POUR CONTRIBUER A UNE ÉROTOLOGIE DE LA TÉLÉVISION

par André Bazin

Il peut être commode pour tenter de définir les données propres à une érotologie de la télévision de la comparer au cinéma.

La différence la plus évidente est relative aux dimensions de l'image. Mais outre que son exiguïté à la télévision est un phénomène accidentel et disparaîtra au moins dans la télévision sur grand écran, il ne me semble pas qu'il faille y voir un facteur déterminant dans le domaine qui nous occupe. D'ailleurs la « petitesse » de l'écran est une donnée discutable et en tous cas relative pour une grande part à l'angle de vision du spectateur. Je veux bien qu'un grand écran vu de très loin n'équivaut pas exactement à un petit vu de près sous un angle égal, mais il n'empêche qu'un photogramme de film n'est pas perçu comme la réduction de la scène correspondante : l'esprit rectifie de lui-même. Plus importants que ses dimensions pourraient être les défauts auxquels l'image de télévision est irrémédiablement condamnée par la technique. La composition ponctuelle de l'image fait du téléspectateur un myope incorrigible et qui n'a même pas

la ressource de regarder de plus près sous peine d'y voir encore plus mal. Il paraît à priori évident que cette imperfection est ambiguë. Dans la mesure en effet où certaine façon de *soustraire* au regard est une loi bien connue de l'érotisme, le flou de la télévision peut servir volontairement ou accidentellement notre propos. Mais il peut aussi lui nuire quand la précision du jeu de cache-cache lui est essentielle, par exemple dans les films américains dont l'efficacité érotique est justement fondée sur les mensurations du Code de Censure. La place exacte d'une échancrure de corsage, l'importance, l'intensité et l'orientation de l'ombre quelques centimètres plus haut font souvent toute l'astuce. Qu'en resterait-il sur une image floue et mal contrastée ? Il s'ensuit que la suggestion en télévision ne peut venir que du manque de netteté de ce qu'on montre, plutôt que de la précision du cache.

Mais là encore les facteurs techniques me paraissent d'une importance très secondaire. Ce n'est décidément pas dans l'étude des différences plastiques des images que nous aboutiront à un résultat notable mais dans leurs données psychologiques et leurs incidences sociales.

Et d'abord dans ce qui est le propre de la télévision : le direct. Nul doute en effet que la conscience de la simultanéité de l'existence de l'objet et de notre perception ne soit au principe du plaisir spécifique de la télévision : le seul que le cinéma ne puisse nous offrir. Il n'y a pas de raisons que cette conscience ne serve pas l'émotion érotique. On voit bien que notre sentiment n'est pas le même devant, mettons, l'image d'une femme nue sur l'écran de cinéma et le reflet de cette femme réelle retransmis par un jeu de glace. Ce qui prouve bien, je le note en passant, que ce n'est point tant la présence réelle de l'acteur qui fonde le théâtre que son intégration dans le jeu. La télévision nous offre chaque jour des spectacles en direct qui ne sont point du théâtre. Quoi qu'il en soit, les téléspectateurs américains



A vous de juger : les trois speakerines de la Télévision française. De gauche à droite : Jacqueline Joubert, Jacqueline Caurat et Catherine Langeais.



Jacqueline Joubert.

qui eurent la bonne fortune de ne pas cligner des yeux au moment précis où craqua accidentellement la bretelle d'une robe découvrant inopinément un sein en gros plan au cours d'une émission en direct connurent un instant spécifique de télévision érotique : le temps d'un sein nu entre deux changement de camera. Ces spectacles sont rares et l'on ne peut raisonnablement y compter. Mais je crois qu'il existe dans la seule présence directe des êtres sur l'écran un facteur émotionnel qui ne demande, quand le sujet s'y prête, qu'à se teinter d'érotisme.

De jolies femmes au cinéma il n'en manque point, mais il y a beau temps que les « bathing-beauties » ou, plus généralement, la figuration affriolante ne sont plus à l'écran qu'une figure de réthorique, un simple élément décoratif, je ne sais si ce sentiment passera avec l'habitude, mais il y a toujours, je l'ai constaté, quelque chose d'émouvant et même de troublant à la découverte d'une jolie fille dans le champ de la camera de télévision. Par exemple dans les émissions de variétés d'André Gillois ou de Jean Nohain, j'ai remarqué une certaine brune de taille mannequin qui se tient en général discrètement dans un coin de la scène prête à jouer les utilités: remise de prix aux téléspectateurs gagnants du jeu de cache-tampon ou petites manutentions élégantes. Le cameraman ne cadre jamais sur elle, elle n'apparaît dans le champ que fortuitement et toujours brièvement mais il en est de cette charmante personne comme de la poule blanche qui traverse le coin de l'écran dans un documentaire sur la mouche tsé-tsé et que les indigènes Bantou-Bantou ne manquent pas de remarquer au détriment de la prophylaxie et au grand désespoir des missionnaires (cf. pour plus de développement la *Revue de Filmologie.*) Sa

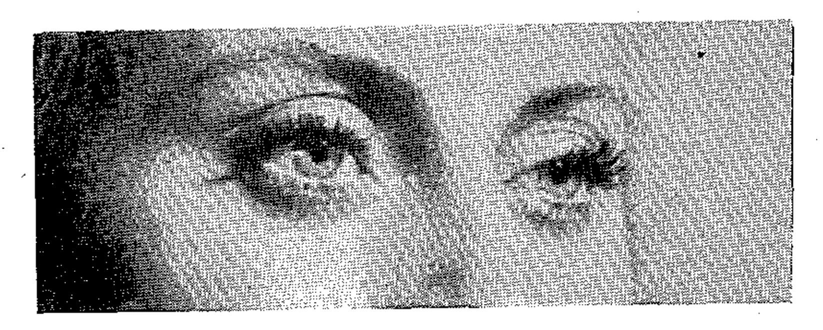
présence quasi incongrue est l'image même de la grâce identifiée au hasard, de la part de Dieu (ou du Diable) dans les productions heureusement imparfaites de Jean Nohain et André Gillois. Je suis hélas convaincu que cette part sera de plus en plus réduite. Les missionnaires filmologues font maintenant attention aux poules blanches, peut-être la lecture de cet article découvrira-t-il aux auteurs de « *36 chandelles* » et de « *Télé-match* » un élément perturbateur qu'ils n'avaient pas imaginé. Mais l'imprévu demeurera toujours plus grand dans le direct et la présence heureusement inutile, inopinée ou saugrenue d'une charmante personne dans le champ de la camera risque d'être plus fréquente qu'une bretelle cassée.

Mais mon exemple manque d'être probant dans la mesure où l'objet même est aimable ou évidemment désirable. Il faut prouver que l'érotisme peut naître de la seule présence, comme en peinture de la qualité picturale (et non de la beauté du modèle). Oserais-je prendre l'exemple limite du couronnement de la Reine d'Angleterre ? Je n'aurais pas le mauvais goût, qu'on se rassure, de dire qu'il suggérait d'impures pensées, mais enfin il y a un érotisme très sublimé du mythe de la Princesse dont les contes populaires sont le témoignage (et fort bien exploité par *Vacances romaines*). Or, la télévision nous a permis de vivre des heures dans l'intimité d'une reine, je dis bien son intimité, d'abord parce que la télévision divisait le spectacle en millions d'images individuelles, mais surtout parce qu'elle nous en restituait la durée. En dépit de la mauvaise lisibilité de l'image on pouvait deviner avec une indiscrétion bouleversante la progression de la fatigue sur le visage d'Elizabeth. L'instant fut extraordinaire où, l'énorme couronne cachant ses cheveux de femme, ce visage aux traits tirés se mit soudain à ressembler à celui du roi défunt. Tel qu'en lui-même la royauté le changeait.

(*Suite page* 74.)



Catherine Langeais reçoit « chez elle » pour la leçon de bridge. Elle discute ici avec le professeur Carlo Brulin.



« ...le regard menthe écrasée de Michèle Morgan s'irradie sur l'écran. »

L'AMOUR EN COULEURS

par Jean Desternes

Puisque ce numéro est le premier à se parer d'une amoureuse coloriée, il devient urgent de s'interroger sur les vertus de la couleur dans le philtre cinémaphrodisiaque.

Qu'est-ce que le technicolor apporte à l'érotique ? Peu de choses s'il est vrai, ainsi qu'on me l'assure, que les officines de cinéma pornographique continuent de servir aux amateurs des films en noir et blanc (et surtout en gris). Le relief évidemment rend la proie plus préhensible aux gloutons optiques. Mais la couleur ? Sortons de la pathologie. Les ressources de l'érotisme sont si riches dans une production cependant censurée qu'il faudrait se limiter à un petit secteur du cinéma, par exemple s'en tenir à une zone franche et tenter une exploration du massif carolitain, des monts Omoplates aux fameux Genoux Blancs.

Sans remonter à la préhistoire, une héroïne du *Lonesome Pine*, cette gentille Sylvia Sydney, fut pour moi la révélation de la photogénie en couleurs. C'était il y a près de vingt ans, sur l'écran des Variétés, à Montluçon.



La danse des sept voiles de *Salomé* par Rita Hayworth.

Et voyant aujourd'hui un bon western, *Johnny Guitare*, je n'ai pas l'impression que la technique ait fait des progrès considérables. Les mêmes rochers rouges se profilent sur la même toile de fond, d'un bleu violent. Mais la photogénie, elle, est parvenue à une perfection digne de la plus grande attention. Après avoir épuisé toutes les histoires de la Bible et exploité tous les défauts des divers procédés, les mauves atroces du Gevacolor, les chairs briques du Technicolor, les bains de bleu de l'Eastmancolor, les bruns insolites du Ferraniacolor, etc... le cinéma en couleurs a beau varier la sauce de tomate, de safran ou d'épinard, il lui faut des femmes, de belles femmes, dont le scénario aura pour but principal de montrer à quel point elles savent exciter le désir.

La recette est d'une simplicité évangélique : il suffit de les entourer de magnifiques parures. Et de varier ces parures suivant un procédé dégressif dont le type le plus achevé restera la danse des sept voiles de *Salomé*.

Que la scène se passe dans le Grand Nord ou sur l'Equateur, le meilleur numéro sera un strip-tease d'arc-en-ciel. Sommes-nous au Kilimandjaro ? Une toile de tente et la nuit africaine feront très bien l'affaire. Mais il n'est pas d'héroïne, le plus emmitoufflé de fourrures soit-elle, qui ne se trouve un beau soir à la merci d'un refroidissement, dans un chalet de montagne. Donc, enveloppons la femme de soierie cerise, de suédine abricot, de velours aubergine, ou même d'un drap d'uniforme du kaki le plus laid. L'art sera de la décolleter, la dégrafer, la retrousser pour le plus grand bien de l'esthétique froufroutante qui devient la nôtre.

Le Cinémascope est une trouvaille pour utiliser à fond les ressources de l'horizontal. Bien sûr, il faut varier à l'infini la couleur des divans. Mais pourquoi allonger l'écran sinon pour allonger ces belles personnes ?

Tout cela n'a rien à voir avec la qualité, en bien ou en mal. Il est évident que la plupart des comédies américaines en couleurs ne s'élèvent guère au-dessus du niveau des films d'Esther Williams, où les petits ballets aquatiques remplissent la tâche limitée mais fort utile qui est la leur. Ces piscines turquoises, suivant la publicité, sont des invites à se rincer l'œil. Il est d'autres ballets qui utilisent la chorégraphie à des fins de — comment dire — c'est l'alibi esthétique qui fait intituler les exhibitions de nudités fessues : visions d'art. Evidemment, tout cela est très enveloppé, mais si on appelle un film *French line*, on a bien soin de faire tourner ce divertissement franco-yankee autour du nombril (censuré) de Jane Russell. Voir la figure dans le numéro de Noël 53.

Mais peut-être préférez-vous les blondes ? Il faudrait en toute justice consacrer un paragraphe à Zsa-Zsa Gabor. Tant d'ingénuité désarme, n'est-il pas vrai ? Je préfère esquisser un petit parallèle Jane-Marylin, quoique ce devoir, renouvelé du scolaire « Corneille versus Racine », ait fait l'objet de bonnes copies dans les précédents numéros des Cahiers.

Il faut voir dans *Les hommes préfèrent les blondes* mieux qu'une opérette sur un vieux livret d'Anita Loos. C'est un documentaire d'art, sur deux des plus célèbres monuments de la plastique moderne aux U.S.A. Que les statues ne soient pas de marbre, nous le savons dès la première image. Mais les étudiants de l'Hawks Institute auront à résoudre dans une opposition délicate (le *pro* et le *con*, dit-on aux Etats-Unis), un choix difficile.



« ...l'épopée du compte en banque. » (Marylin Monroe dans *Les Hommes préfèrent les blondes.*)

Quelles sont les données du problème ? Elles nous sont exposées au début du cours, sous toutes leurs faces. Mais les éléments en sont complexes. Soucieux de bien suivre la démonstration du professeur, les élèves concentrent leurs facultés dans un louable amour de l'étude. Le maître détaille les traits les plus brillants, isole une courbe, en dévoile un subtil prolongement. Gainés de soie, de paillettes ou de tweed, les beaux corps de ces dames offrent un sujet de thèse et d'antithèse qui pousserait un hégélien à des nuits de synthèse. Mais foin de la dialectique. Que le sociologue y aille, si le philosophe n'en peut plus. N'y trouvera-t-il pas une illustration du comportement amoureux de la femme américaine ? Quel Marcel Aymé, s'appuyant sur les doctes travaux des Docteurs Kinsey et Negulesco, nous décrira le dur combat de ces chercheuses d'idéal, le regard fixé vers la décisive conquête du confort sexuel ! Il trouverait dans ce film tant de *matter of fact :* l'épopée du compte en banque (avec, en prime, l'émouvante abnégation du flic au grand cœur, l'archange de l'espionnage privé).

Mais place à l'art, à l'art pur ! Chantons avec la brune (voix rauque et râpeuse comme langue de chat) le péan en l'honneur d'Eros triomphant. Sur ce fond de corps nus, est-ce assez grec ! De cette olympiade érotique, remontons à la genèse : en son ondulante démarche, la blonde est à la fois Eve, le serpent (la cuisse glisse sous la jupe fendue), et la pomme...

Fasciné par ce diptyque haut en couleurs, je m'aperçois que je n'ai rien dit de Rita, ni d'Ava Gardner. Je n'ai pas cité Raymond Lœwy qui aurait des choses bien intéressantes à nous révéler sur la carrosserie féminine dans le technicolor. Il a commencé par rectifier la ligne des boîtes à ordures, c'est vrai. Mais il s'est occupé de tous les fuselages, et qui dit aérodynamisme... Et puis, c'est l'auteur de l'essai bien connu : *La laideur se vend mal.*

Je n'ai fait qu'effleurer d'un doigt négligent Lucrèce chérie. Le temps me presse, et je ne pourrai donner une bibliographie serrée du sujet qu'au prochain numéro spécial. Si quelqu'un peut m'indiquer la référence exacte du poème : « Avec la dudu, avec la dudu, la Du Barry », cela m'avancerait dans mon travail.

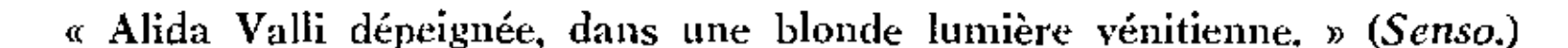
Laissons, chapeau bas, passer un cortège historique, les belles esclaves de Palestine, les courtisanes gréco-romaines, les dames à hennins sur leur vert palefroi, Jeanne qu'Américains brûlèrent à Hollywood, et ces dames de la Tour de Nesle. Laissons la reine Margot courir, nue, vers son lit à courtines, et les belles captives perdre leur vertu dans les cales des vaisseaux-pirates. Laissons même Scarlett traverser des siècles, de Pearl Harbour

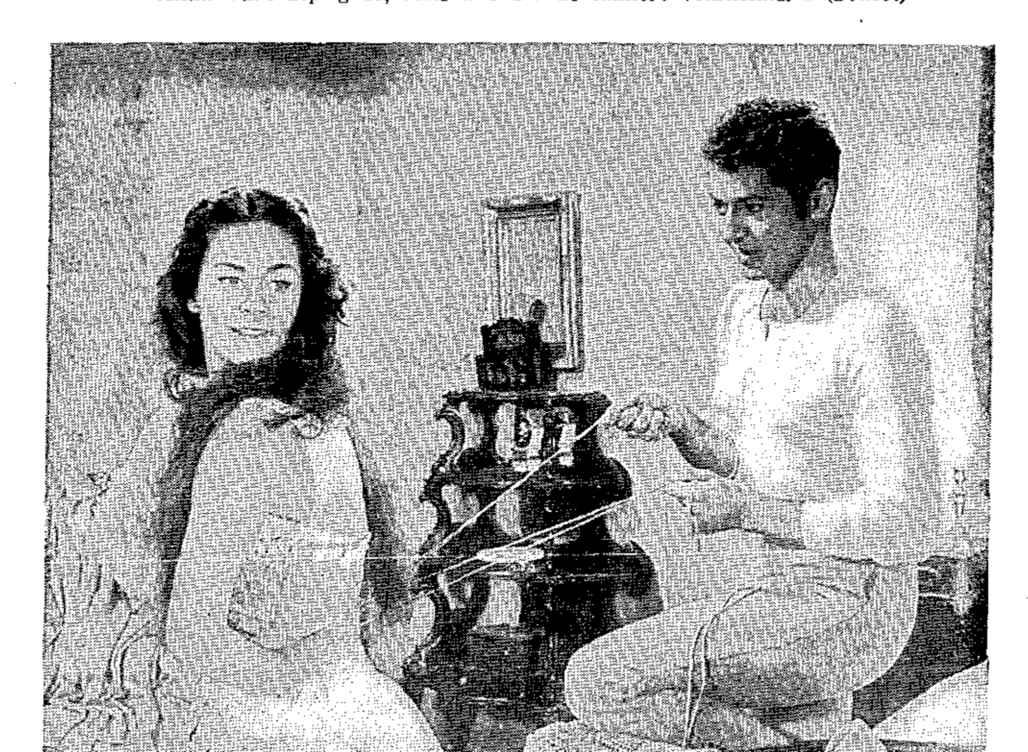
à Hiroshima. Autant en emporte l'Histoire. Mais arrêtons-nous un moment dans un saloon de western.

Venue dans une carriole de John Ford, notre première héroïne pourrait être la poupée tchèque qui, dans le petit pastiche de Trnka, symbolise la belle chanteuse de la Prairie que le Tristan du Far West arrache au vilain bandit. Avec quelques variantes, combien de beautés fourvoyées dans ces guimauves héroïques ! Isolons seulement un instant ces deux silhouettes, Marlène (dans *L'Ange des Maudits* de Fritz Lang) et Joan Crawford (dans *Johnny Guitare* de Nicholas Ray). Le fond est à peu près le même : des tapis verts, dans une cabane de luxe, où les pionniers viennent perdre leur argent. Deux créatures aux armes redoutables : ces femmes de tête ont d'autres atouts que leur cerveau d'airain. Une fascination souveraine, qui ne laisse indifférent aucun client du saloon, aucun spectateur du film. Et le vrai sujet est ce numéro de sex-appeal, en robes d'organdi ou en pantalons noirs. A la ceinture, le revolver qui bat la cuisse — et, dans le regard, cette froide détermination qui en fait des sur-femmes. Elles ont sur les Amazones l'avantage d'avoir gardé tous leurs avantages.

Pour en revenir à la peinture érotique, il y a loin, de la galanterie d'un Boucher, d'un Watteau, d'un Fragonard, aux nudités qui se veulent égrillardes dans leur fugacité, des déshabillages en technicolor. La chair n'est pas toujours triste, et je n'ai pas vu, hélas, tous les films, mais quelles décevantes rougeoles, quelles pitoyables jaunisses enlaidissent les beautés dénudées ! Il faudrait faire un essai de peau avec tous les procédés de trahison-color : on verrait des cuisses verdâtres, des seins groseille, des ventres bleus et des... Il suffit de se promener dans Montmartre à la nuit tombée, des Agriculteurs au Studio 28, si nous situons entre deux cinémas sympathiques la Butte des cabarets, pour voir aux éventaires des esclavagistes de la nudité « artistique » des brochettes de viandes flasques, aux tons décomposés. Il y a là de quoi réjouir les contempteurs de la jambe-en-l'air — et de nous attrister, nous qui savons apprécier beautés sans voiles et photos en couleurs.

(Suite page 77.)


« Alida Valli dépeignée, dans une blonde lumière vénitienne. » (*Senso.*)



EROS' TIME

PAR ROBERT LACHENAY



A Orly, Gloria Grahame ouvre les bras à *Robert Lachenay* venu l'accueillir pour lui faire visiter la capitale.

Notre Gloria qui, marraine sans le savoir des Cahiers du Cinéma, n'en dort pas moins sans chemise, Marilyn, poupée fabuleuse qui s'en va divorçant pour mieux plaire, l'Ava qui dans sa jupe plissée entrecroise en secret deux longues cuisses vertigineuses, Susan qui, le rouge aux joues, rôde et s'effraie dans une forêt de plâtre, la Jennifer qui exprime le dépit en haussant plus haut que l'autre un sein qu'elle voudrait angora, la Lupino qui met en scène, May Britt, enfin, qui perd la moitié de son prestige en causant mais le multiplie en fermant les paupières, toutes, le cinémane sentimental les a possédées au gré des longues soirées d'hiver, entrouvertes les vannes de son désir par le complaisant loquet de l'imagination.

Les arts langagiers prennent volontiers pour sujet ce qui se passe avant l'amour et après (1). Pour le peintre, le plus simple appareil est aussi le plus adéquat. C'est toute la supériorité du cinéma que de pouvoir montrer dans un même plan la femme peinte et le modèle, le nu et son original dûment chapeauté. Ceux qui, à la faveur d'un vernissage, ont eu le loisir de balancer leur regard du tableau (un nu) au modèle posté là, tout près (brodequins fourrés, voilette, frais pomponnage), m'entendront.

---

(1) C'est pourquoi l'idée seule de porter à l'écran **L'amant de Lady Chatterley** est cocasse. Que nous montrera-t-on sur l'écran ?

Aussi bien, rien de choquant dans la popularité des actrices. C'est deux femmes (au minimum) que nous aimons en chacune. Pirandellien : « *Venez me voir dans ma loge après le spectacle : ce soir on improvise.* » Je l'imagine coquet, le box office de Mona Lisa : « *Madame... vos yeux... votre regard... Ah ! Madame...* »

L'industrie cinématographique consiste à amener, par un subterfuge tout d'ombres et de lumières, plusieurs milliers d'individus à regarder dans la même direction (une chose qui n'existe pas ?) au même moment et simultanément dans plusieurs lieux du globe.

Certains sociologues considèrent que l'on se rend au cinéma essentiellement pour faire du pied à sa voisine et avec elle regarder dans la même direction — si l'on en croit Exupéry — des couples se passer des langues et éventuellement les imiter un peu plus tard quand ce n'est pas les devancer.

A ce propos, signalons les quatre meilleurs baisers de l'année :

— *Monsieur Ripois;*

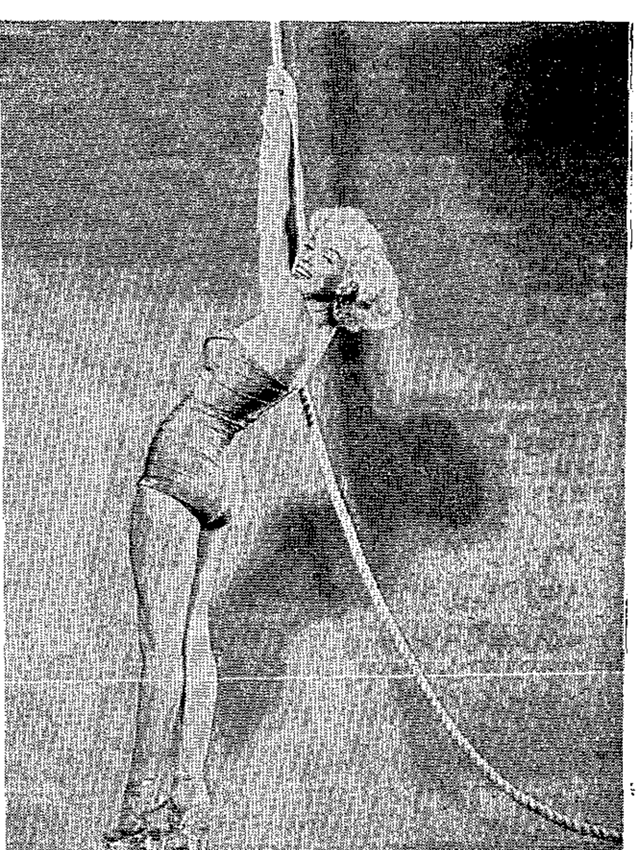
— *Une femme qui s'affiche;*

— *Tempête sous la mer;*

— *Ecrit dans le ciel.*

On aime à deviner la vie amoureuse des stars : les ingénues du cinéma français doivent bouffer du noir — en broyer aussi — à pleins bras. Et la sensuelle juive Barbara Stanwitch, quelle dominatrice ravageuse ! Si l'on est attentif, on peut sentir au cours d'un film, les stigmates sur les visages de nuits d'amour dérobées à l'objectif. Tel

Le plus joli metteur en scène du monde: Ida Lupino.



Les lignes qui suivent sont extraites du « Journal intime de Sally Mara », *ouvrage aujourd'hui introuvable, attribué, par la rumeur publique, à l'un des plus brillants académiciens Goncourt. Ces phrases ont le mérite d'offrir une explication plausible au mariage et au divorce de Marilyn Monroe que l'on voit ici saisissant le* « *cordage humide et froid* ».

« Pour rejoindre le terminus, il fallait traverser une petite passerelle au-dessus d'une écluse... J'entendis une voix douce et polie me glisser dans le tuyau de l'oreille ces paroles secourables :

— Tenez bon la rampe, mademoiselle.

En même temps, on plaça effectivement dans ma main demeurée libre, un objet qui avait à la fois la rigidité d'une barre d'acier et la douceur du velours. Je la saisis convulsivement et tout en m'étonnant que cette rampe demeurât tiède malgré l'aquilon...

L'aimable gentleman rajusta son macfarlane qui, tout d'abord bosselé, reprenait lentement et curieusement une ligne verticale ou du moins légèrement ondulée (p. 13).

. . . .

Nous nous sommes mariés ce matin et nous nous sommes embarqués à la nuit. Il pleuvait. Le vent soufflait. La passerelle était mal éclairée. Barnabé marchait devant. C'était laborieux. J'avais tout le temps la trouille de tomber à la flotte. Finalement je n'avançais même plus. Alors Barnabé m'a crié :

— Sally, tiens bon la rampe.

J'ai avancé la main dans l'obscurité mais je n'ai trouvé qu'un cordage humide et froid. Je compris que ma vie conjugale venait de commencer (p. 254).





La censure française interdit *Les Statues meurent aussi* mais tolère des images comme celles-ci d'une licence gratuite et souvent quasi pornographique (*Minuit, Quai de Bercy — Maternité clandestine.*)

ce plan des *Enfants du Paradis* qui nous montre Arletty devant une glace, se passant les doigts sur le cerne frais encore de ses yeux.

En 1908, la nuit du réveillon, on décréta la fermeture des salles de cinéma new-yorkaises « *sous prétexte qu'elles étaient des lieux de distraction peu hygiéniques et immoraux* » (E. V. Stroheim). 1909 : création du « *National Board of censorship* » approuvée par l'industrie cinématographique, qui devient en 1915 « *National Bord of Review* », puis « *Better Film Councils* ». Dès lors, à l'érotisme primaire du cinéma européen dont la censure délaisse les mœurs au profit de la politique, s'opposera l'érotisme clandestin mais efficace de la production hollywoodienne. L'écran, depuis *Le coucher de la mariée* jusqu'à *French Line,* est un vaste baisodrome aux cent actes divers.

« *Ce qui se passe avant l'amour et après* », disions-nous tout à l'heure. Le cinéma traite de l'amour sous toutes ses formes. Où commence le vice ? A quel moment le raffinement devient-il perversion ? Le plaisir est-il un critère moral ? Il ne nous appartient pas d'en décider, aussi est-ce sans aucune intention *moralisatrice* ou *sociologique* que nous avons entrepris de dresser ici un tableautin des anomalies sexuelles à l'écran. Nous avons emprunté notre classification à *Psychopathia Sexualis,* célèbre ouvrage du savant allemand : le Docteur R. v. Krafft-Ebing. Nous ne nous dissimulons pas les imperfections de notre travail : il est arbitraire et incomplet. Arbitraire parce que le cinéma, par son caractère populaire, n'aborde jamais les questions sexuelles sans un certain confusionnisme. Incomplet, parce qu'un numéro entier de ces *Cahiers* ne suffirait pas, c'est un exemple, à contenir la liste des films dont l'un des personnages secondaires est un pédéraste. Tout sera dit, enfin, ou presque, lorsque j'aurai remercié de leur concours les confrères qui ont bien voulu se charger respectivement de remplir les cases de ce tableau : Mlle Lotte H. Eisner dont la connaissance profonde qu'elle a du cinéma allemand a été décisive, puis MM. Jean Aurel, Robert Benayoun, Charles Bitsch, Jean Boullet, Claude Chabrol, Jacques Rivette, J.-M. Straub et François Truffaut.

CINEPSYCHOPATHIA SEXUALIS

PARADOXIE

a) Instinct paradoxal chez l'enfant (Système pileux prématuré, mue précoce de la voix).
Le petit garçon dans *La Poupée* (E. Lubitch - 1919).
Georges Winslow dans *Les Hommes préfèrent les blondes* (H. Hawks - 1953).
Bobby Driscoll dans *Sacré printemps* (R. Fleisher - 1952).
Liliane Maigné dans *Le Corbeau* (H.-G. Clouzot - 1943).

b) Instinct paradoxal dans la vieillesse (Propos et gestes lubriques).
Charles Coburn dans *Monkey Business* (H. Hawks - 1952) et *Les Hommes préfèrent les blondes* (H. Hawks - 1953).
Dalio dans *Sacré printemps* (R. Fleisher - 1952).
Burgess Meredith et Reginald Owen dans *Le Journal d'une femme de chambre* (J. Renoir - 1945).
Les dames dans *Monsieur Verdoux* (Ch. Chaplin - 1946).
Le vieux bonhomme dans *La belle et le voleur* (K. Kimura - 1952).
Trois pages d'un journal (G.-W. Pabst - 1927).
Born to kill (R. Wise - 1946).
Denis d'Inès dans *Madame du Barry* (Christian-Jaque - 1954).
Dullin dans *Volpone* (M. Tourneur - 1938).
Dullin dans *Quai des Orfèvres* (H.-G. Clouzot - 1947).
Margaret Dumont dans les films des Marx Brothers.
Marcelle Chantal dans *Chéri* (P. Billon - 1950).
Gloria Swanson dans *Boulevard du Crépuscule* (B. Wilder - 1949).
Le patron de Dany Robin dans *Deux sous de violettes* (J. Anouilh - 1951).
Charles Vanel dans *Le grand jeu* (J. Feyder - 1934).
Jean Galland dans *Le plaisir* (M. Ophuls - 1951).

ANESTHESIE

(Défaut d'instinct sexuel)
Secrets d'une âme (G. W. Pabst - 1928).
Pinky dans *Brighton Rock* (R. Boulting 1947).

HYPOESTHESIE

(Instinct sexuel de développement faible)
Danielle Delorme dans *L'ingénue libertine* J. Audry - 1950).
Henri Guisol dans *Rendez-vous avec la chance* (E.E. Reinert - 1949).
Le fiasco « stendhalien » : *La Ronde* (M. Ophuls - 1949).

HYPERESTHESIE

(Vigueur anormale de l'instinct sexuel)

a) Nymphomanie.
Martha Vickers dans *Big Sleep* (H. Hawks - 1945).
Françoise Arnoul dans *La rage au corps* (R. Habib - 1953).
Kérima dans *La louve de Calabre* (A. Lattuada - 1953).
Anne Shirley dans *Murder my sweet* (E. Dmytryk - 1945).
Jane Russel dans *Les hommes préfèrent les blondes* (H. Hawks - 1953).
Marlène Dietrich dans *L'impératrice rouge* (J. von Sternberg - 1934).
Les héroïnes de *L'Atlantide* (J. Feyder, G.W. Pabst, G. Tallas).
Maria Felix dans *Messaline*.
Brigitte Helm dans *Alraune* (R. Oswald - 1930) et autres versions (*Mandragore*).

b) Satyriasis.
L'aveugle de *Los Olvidados* (L. Bunnel - 1949.)
Scène censurée de la première communiante dans *Hôtel du Nord* (M. Carné - 1938).
Harpo Marx.

SADISME

a) Assassinat par lubricité.
Jack l'éventreur (J. Brahm - 1945).
Des filles disparaissent (D. Sirk - 1947).
Le cabinet des figures de cire (P. Leni - 1924).
Loulou (G.W. Pabst - 1927).
Pièges (R. Siodmak - 1938).
Les mains qui tuent (R. Siodmak - 1946).

b) Nécrophilie (1).
Suivez cet homme (G. Lampin - 1952).
Manon (H.-G. Clouzot - 1949).
Masques de cire (M. Curtiz - 1934).
L'homme au masque de cire (André de Toth - 1953).
Dracula (Erle C. Kenton - 1935).
Le chat noir.
Barbe Bleue (Christian-Jaque - 1952).

c) Mauvais traitements, piqures, flagellations.
Le cabinet des figures de cire : l'épisode Ivan le Terrible (P. Leni - 1924).
Je suis un évadé (M. Le Roy - 1932).
Les années vicieuses (R. Florey - 1950).
Le masque d'or (J. Whale).
La corde de sable (W. Dieterle - 1949).
Forfaiture (C.B. De Mille - 1915).
El (L. Bunuel - 1952).

La danse de mort (M. Cravenne - 1949).
Raymond Burr dans *Marché de brutes* (A. Mann - 1948).
Lee Marvin dans *Règlement de comptes* (F. Lang - 1953).
Richard Widmark dans *La dernière rafale* W. Keighley - 1948).

---

(1) Jean Boullet cite dans la nécrophilie *Hamlet* (L. Olivier, 1948) et *Roméo et Juliette* (R. Castellani, 1953) et nous signale la réciproque exacte de la nécrophilie (désirs sexuels des morts à l'égard des vivants) dans *Le Masque du vampyr* (T. Browning, 1935), *I walk with a Zombi* (inédit en France), *Le Cabinet du docteur Caligari* (R. Wiene, 1920), *Orphée* (J. Cocteau, 1951) et la fin des *Hauts de Hurlevent* (W. Wyler, 1939).

Lyle Bettger dans *Le plus grand chapiteau du monde* (C.B. De Mille - 1953).

Blanchette Brunoy et Jean Gabin dans *La Bête Humaine* (J. Renoir - 1938).

d) VIOLS.

L'ange des maudits (F. Lang - 1951).
Les amants maudits (W. Rozier - 1952).
La ferme du pendu (J. Dréville - 1946).
Rashomon (A. Kurosawa - 1951).
La fille des marais (A. Genina - 1950).
Histoires interdites (A. Genina - 1951).

e) PENCHANT A SOUILLER LES FEMMES (SOUILLURE DES VÊTEMENTS.

Néant.

f) ACTES SADIQUES SUR LES ENFANTS (VOCATION PÉDAGOGIQUE), FLAGELLATION.

David Copperfield (G. Cukor - 1935).
Nicolas Nickelby (A. Cavalcanti - 1948).
Olivier Twist (D. Lean - 1948).
Premières armes (R. Wheeler - 1951).
L'enfance de Gorki (Donskoï - 1938).

a) ACTES SADIQUES SUR LES ANIMAUX.

Jules Berry dans *Le Jour se lève* (M. Carné - 1939).

Louis Jouvet dans *Hôtel du Nord* (M. Carné - 1938).

Charles Laughton dans *L'île du Docteur Moreau*.

Stephen Mc Nally dans *Le château noir* (N. Juran - 1953).

Bela Lugosi dans *Le chat noir*.

Premières armes (R. Wheeler - 1951).

Le charcutier de Machonville (V. Yvernel - 1947).

Le Journal d'une femme de chambre (J. Renoir - 1945).

h) SADISME VISUEL PAR INTERVENTION DE TIERS.

Mirna Loy dans *Le Masque d'Or* (J. Whale).

Charles Laughton dans *Les révoltés du Bounty* (F. Lloyd - 1936).

Le signe de la croix (C.-B. De Mille - 1931).

Fabiola (A. Blasetti - 1949).

Quo Vadis (M. Le Roy - 1951).

Lucrèce Borgia (A. Gance - 1935 et Christian Jaque - 1953).

i) SADISME DE LA FEMME.

Queen Kelly (E. von Stroheim - 1928).
Susanna la perverse (L. Bunuel - 1952).
Trois pages d'un journal (G. W. Pabst - 1927).
Femmes en cage (J. Cromwell - 1950).
Johny Guitare (N. Ray - 1954).

La fille au fouet (J. Dréville - 1952).
Le Masque d'Or (J. Whale).
Le personnage de Spider Lady dans *Superman*.

MASOCHISME

a) RÊVERIES MASOCHISTES DE MORT ET D'ANÉANTISSEMENT DE SOI-MÊME.

Fireworks (K. Angers - 1949).
Le puritain (J. Musso - 1938).

b) INSTINCT SEXUEL POUR LES MAUVAIS TRAITEMENTS PASSIFS ET LES HUMILIATIONS (servitudes sexuelles).

Fireworks (K. Angers - 1949).

Claude Romain dans *La Marie du Port* (M. Carné - 1950).

Give us this day (E. Dmytrik - 1950).
L'homme à l'affût (E. Dmytryk - 1952).
Le passé se venge (R. Florey - 1949).
L'emprise du crime (L. Milestone - 1945).
La femme et le pantin (J. von Sternberg - 1934) (1).

Werner Krauss dans *Nana* (J. Renoir - 1925).

c) ACTES MASOCHISTES RÉPUGNANTS.

Néant.

d) MIXOSCOPIE.

Mademoiselle Julie (A. Sjoberg - 1952).
Jeux interdits (R. Clément - 1952).

e) MASOCHISME DE LA FEMME.

Patricia Neal dans *Le Rebelle* (K. Vidor - 1949).

FETICHISME

a) UNE PARTIE DU CORPS.

Les pieds : *La veuve joyeuse* (E. von Stroheim - 1925).

L'âge d'or (L. Bunuel - 1930).

El (L. Bunuel - 1952).

La chevelure : *Corridor of mirrors* (T. Young - 1947).

Les muscles : *Les hommes préfèrent les blondes* (H. Hawks - 1953).

Le cou : *La Reine vierge* (G. Sidney - 1952).

(1) La femme s'inventant un amant pour le plaisir d'être frappée par son amant jaloux.



Fétichisme du pied chez Stroheim (*Folies de Femmes*, 1921.)

b) UNE QUALITÉ CORPORELLE.
Zasu Pitts boiteuse dans *La Symphonie Nuptiale* (E. von Stroheim - 1927).
Dennis Price boiteux dans *The bad Lord Byron* (1948).
Jean Marais défiguré dans *Nez de cuir* (Y. Allégret - 1950).
Lon Chaney manchot dans *L'Inconnu* (T. Browning - 1925).

c) UN OBJET, UNE PARTIE DU VÊTEMENT FÉMININ.
Les souliers : *Quai des Orfèvres* (H.G. Clouzot - 1947).
Quai de Grenelle (E. Reinert - 1951).
Le Maudit (F. Lang - 1930).
Les gants : *Gilda* (Ch. Vidor - 1946).
Le pantalon : *Deux sous de violettes* (J. Anouilh - 1952).
Mannequin de couturière : *Monsieur Verdoux* (Ch. Chaplin - 1946).

d) UNE QUALITÉ PSYCHIQUE.
L'idiotie : *Folies de Femmes* (E. von Stroheim - 1921).
La virginité : *Quand la Marabunta gronde* (B. Haskin - 1953).

EXHIBITIONISME

a) APPARENT.
Néant.

b) EPILEPSIE.
Néant.

c) BESOIN D'ÊTRE NU.
Jean-Louis Barrault dans *Drôle de drame* (M. Carné--1937).
Heddy Lamarr dans *Extase* (F. Machaty - 1931).
Elle n'a dansé qu'un seul été (A. Mattson - 1951).
Monika (I. Bergman - 1952).
L'héroïne du *Gardian* (J. de Marguenat - 1946).
Nicole Courcel dans *Gibier de potence* (R. Richebé - 1952).

d) FEMMES EXHIBITIONNISTES.
Jane Russell dans *French Line* (L. Bacon - 1953).
Rita Hayworth dans *Gilda* (Ch. Vidor - 1946).
Rita Hayworth dans *L'affaire de Trinidad* (V. Sherman - 1952).
Rita Hayworth dans *La Belle du Pacifique* (C. Bernhardt - 1953).
Anne Shirley dans *Murder my sweet* (E. Dmytryk - 1945).
Ava Gardner dans *Pandora* (A. Lewin - 1951).
Delia Scala dans *Avant le déluge* (A. Cayatte - 1954).

HOMOSEXUALITE

Un chant d'amour (J. Genet - 1950).
La corde (A. Hitchcock - 1948).
Autres que les autres (R. Oswald).
Fireworks (K. Angers - 1949).
Le salaire de la peur (H.G. Clouzot - 1952).
Le banni (H. Hughes - 1945).
La Reine Margot (J. Dréville - 1954).
Le sang d'un poète (J. Cocteau - 1930).
François Périer dans *Hôtel du Nord* (M. Carné - 1938).
Michel Simon dans *Le quai des brumes* (M. Carné - 1938).
Marcel Herrand dans *Les enfants du Paradis* (M. Carné - 1944).
Peter Lorre dans *Le Faucon maltais* (J. Huston - 1941).
Jean Servais dans *Une si jolie petite plage* (Y. Allégret 1949).
Jean Servais dans *Rue de l'Estrapade* (J. Becker - 1952).
Pierre Brasseur dans *Le Schpountz* (M. Pagnol - 1936).
Foster dans *La règle du jeu* (J. Renoir - 1939).
Michel Auclair dans *Les maudits* (R. Clément - 1947).
Paul Demange dans *L'ange rouge* (J. Daniel Norman - 1948).
Michel Simon dans *Fabiola* (A. Blasetti - 1947).
Maurice Escande dans *L'étrange Madame X.* (J. Grémillon - 1950).
Et tous les rôles de Jerry Lewis.

DISSIMULÉE dans :
Gilda (Ch. Vidor - 1946).
L'air de Paris (M. Carné - 1954).
Crossfire (E. Dmytcryk - 1946).
Sciuscia (V. de Sica - 1946).
Avant le déluge (A. Cayatte - 1954).

HOMOSEXUALITE FEMININE

Loulou (Pabst).
Jeunes filles en uniforme (L. Sagan).
Olivia (J. Audry).
Dortoir des grandes (allusion) (Decoin - 1953).
Quai des Orfèvres (Clouzot - 1947).
Mademoiselle de la Ferté (R. Dallier - 1948).
Rome ville ouverte (R. Rossellini - 1945).
All about Eve (dissimulé) (Mankiewitz - 1948).
L'air de Paris (allusion) (Carné).
La garçonne.
Club de femmes (J. Deval).
Femmes en cage (J. Cromwell).
Adorables créatures (Christian-Jaque - 1950).
Au royaume des cieux (Duvivier - 1951).
Julie de Carneilhan (J. Manuel).

HERMAPHRODISME

Le sang d'un poète (Cocteau).

EFFEMINATION - TRAVESTIS

Mademoiselle Charlot.
La grande nuit de Casanova (TR.) (Norman Z. Mac Leod - 1953).
Tous les Laurel et Hardy.
Allez coucher ailleurs (TR.) (Hawks - 1947).
Adam est Eve (R. Gaveau - 1954).
Comme il vous plaira.
Charley's aunt.
Le cœur sur la main (TR.) (Berthomieu).
La grande illusion (TR.) (Renoir - 1938).
Hamlet (TR.) (Laurence Olivier - 1948).
Le bal des sirènes (TR.) (G. Sidney).
Si Versailles m'était conté (Chevalier d'Eon). (S. Guitry - 1953).
Tricoche et Cacolet (TR.).
Fanfare d'amour (TR.).

Jerry Lewis (Parachutiste, Un galop d'enfer) (G. Marshall).

Débuts à Broadway (M. Rooney (TR.) (B. Berkeley).

On demande un ménage (TR.) **(M. Ca - 1947).**

FEMMES VIRILISEES PAR LE TRAVESTI

K. Hepburn *Sylvia Scarlett* (G. Cukor).
Annabella *La baie du destin.*

M. Dietrich *L'impératrice rouge* (J. von Sternberg).

CYRANDRIE

Adam est Eve (R. Gaveau).

Zéro de conduite (Tabard, j'te dis que c'est une fille) (Vigo - 1932).

PEDOPHILIE

M. le Maudit (F. Lang).

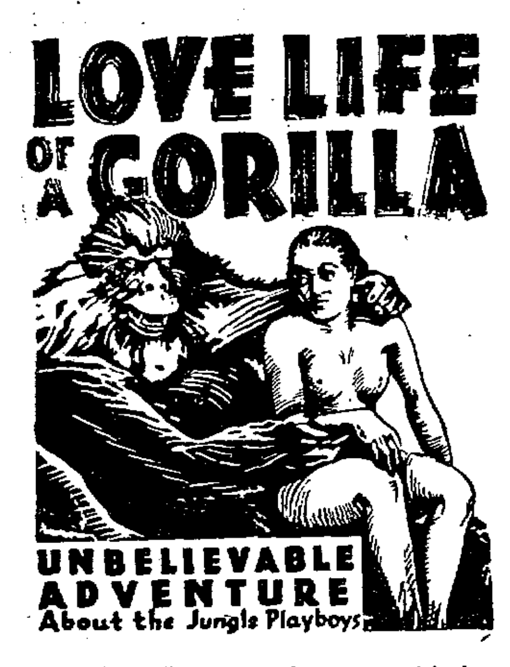
Zéro de conduite (Vigo).

Allemagne année zéro (pédagogique) (Rossellini).

Tourments (Sjoberg).

L'affaire Maurizius (Duvivier).

Premières armes (Wheeler).



Affiche d'un « *sex-circuit* » américain. Bel exemple de zoophilie.

FEMMES PEDOPHILES

Le blé en herbe (Autant-Lara - 1954).

She does him wrong (Mae West).

Un tramway nommé désir (V. Leigh et le petit facteur) (E. Kazan - 1952).

ZOOPHILIE

BESTIALITÉ : SOUILLURE DE L'ANIMAL.

Guillemette Babin (G. Radot).

L'île du Dr Moreau (E. C. Kenton).

Dr Jekyll et Mr Hyde (R. Mamoulian).

LES ANIMAUX EXERCENT SUR LES HUMAINS UNE ACTION APHRODISIAQUE (FÉTICHISME).

Lune de miel au Brésil (Mervyn Le Roy - 1953).

Traversons la Manche (« *Je voudrais m'acheter un taureau* » (E. Williams), (Ch. Walters).

L'Ile du Dr Moreau (homme épris de la femme panthère) (E.C. Kenton).

La Belle et la Bête (Cocteau - 1945).

Might Joe Young.

Crin blanc (Lamorisse - 1953).

Prince Bayaya.

Songe d'une nuit d'été (Titania éprise de Bottom avec sa tête d'âne) (M. Reinhart - 1934).

DÉSIRS SEXUELS DES ANIMAUX A L'ÉGARD DES HUMAINS

King-Kong (Shoedsack et Cooper - 1931).

Nabonga.

Double Crime rue Morgue (R. Florey).

Le Signe de la Croix (séquence censurée : femmes nues livrées aux gorilles dans l'arène) (C.B. De Mille - 1931).

TENDANCES AMOUREUSES SINGULIERES

1°) Amour pour inférieur.

Mlle Julie (Sjoberg - 1947).

Douce (Cl. Autant-Lara - 1943).

Le Journal d'une femme de chambre (Renoir - 1945).

Les Infidèles (Steno et Monicelli - 1953).

Les Hauts de Hurlevent (Wyler).

Scandale à la cour (Lubitsch-Preminger).

2°) Passion pour une prostituée.

La Chienne (Renoir - 1934).
La Rue rouge (F. Lang - 1945).
Tourments (Sjoberg - 1948).
Moulin-Rouge (Huston - 1953).
Nana (Renoir- -1924).
Panique (Duvivier - 1946).
Of human bondage (Cromwell).
La Bandera (Duvivier - 1935).
Dédée d'Anvers (Y. Allegret - 1947).
Dupont-Barbès (J. Laviron- -1950).
Chevauchée fantastique (Ford).

3°) Passion pour la belle-sœur.

Born to kill (Wise - 1946).

4°) Inceste.

Les Enfants terribles (Cocteau - 1950).
Les Parents terribles (Cocteau - 1948).
Crin blanc (Lamorisse - 1952) (« le cheval blanc est la représentation symbolique de la mère de toutes les mythologies » (J. Boullet).
Prince Bayaya (J. Trnka - 1950).
Le deuil sied à Electre (D. Nichols).
Le Crime des justes (J. Gehret).
Pension Mimosas (Feyder).

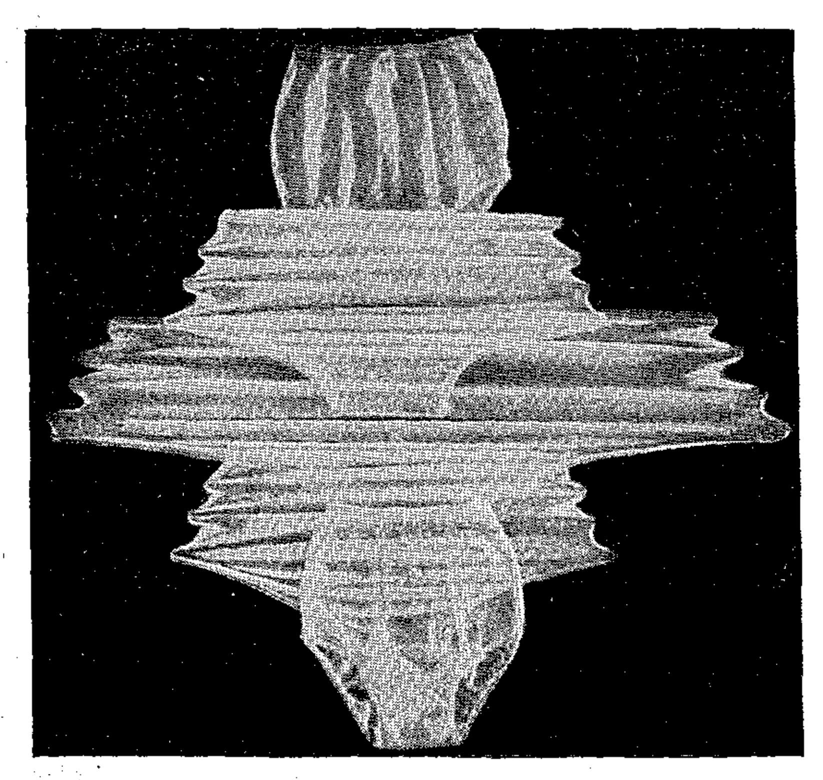




A GAUCHE : Le succès de Corinne Calvet ne s'explique pas seulement par son accent français (en Amérique) et par son accent américain (en France). Elle accomplit en se jouant ce prodige : être à la fois une couverture de NOUS DEUX (la vamp prestigieuse) et la lectrice de NOUS DEUX (la midinette minable). Regardez ce visage : il est celui des demoiselles Jeckyl et Hyde. Il est encore celui de la dame qui prend le *Constellation* de cinq heures, celui enfin de la « petite main » qui court dans le métro tôt matin. Amateurs sociologues : à vous de jouer. A DROITE : Cette demoiselle aux charmes anonymes joue dans un film de Lattuada au titre évocateur : *Gli Italiani si Voltano*. (Les Italiens se retournent). Erotisme efficace que celui de la rue. Frôlements dans l'autobar et dans l'autobusson. Angles vifs, soutien-gorge (et quelle gorge) entr'aperçue une seconde. La paire de lunettes fait l'intellectuelle. Cette demoiselle est licenciée ès-licence.

Il serait injuste de ne pas mentionner que ce tableau trouve sa réciproque dans celui que l'on pourrait dresser des *anomalies sexuelles* du public. « *Dis-moi tes préférences, je te dirai qui tu es* ».

SADISME	Films de gangsters — personnages de bourreaux — films de guerre, de déportation — films de boxe — westerns — scènes de bagarres.
MASOCHISME	Vamps — femmes dominatrices — femmes masculinisées — personnages de victimes.



Non; ce n'est pas la bande sonore de *Fantasia* mais seulement une publicité pour un slip en « filé nylon mousse », donc transparent. Car — ne l'oublions pas — nous sommes à l'époque de la transparence. Il y a trop de transparences dans les films d'aujourd'hui. La psychanalyse lit en nous *comme* au travers d'une vitre. Dans les restaurants, on nous impose des assiettes de plexiglass, des couverts, des saladiers. Les épingles à linge elles-mêmes se sont soumises à l'opaque loi. Les chaussures aussi. (Voir photo p. 33). Quant aux dessous, depuis cinq ans, il sont acquis à la transparence. Le résultat ? C'est que l'on n'en verra plus à l'écran. Une filmographie du slip s'imposerait. Retenons un éclair de celui monroénien dans *Clash by night* et très vite le dernier « petit bateau » du cinéma porté par Rossana Podesta dans *La Red*. En 1895, Suzanne Derval, pour *Le Coucher d'Yvette* (déshabillé de théâtre) portait encore un pantalon à jabot, en soie de Chine, citron vanné avec entre-deux biaisés et volants point d'Alençon, rubans et choux aurore. A Georges Montorgueil venu l'interviewer elle déclarait : « *le transparent n'est pas pour me déplaire, mais entendez ce transparent qui simplement se rose au contact, comme si, timide, il rougissait des frôlements* ». Elle ajoutait, la mutine : « *les jours de chagrin, vous ne me feriez pas mettre une chemise rose pour tout l'or du Transvaal* ». Les choses ont changé. Le pantalon est devenu culotte, puis slip, c'est-à-dire qu'après plusieurs siècles de voisinage distant et mesuré, les cuisses se sont mariées ou plutôt elles se sont « mises ensemble » comme l'on dit aujourd'hui. Nul doute que cette révolution a modifié la vie sexuelle au-delà de ce que l'on peut entrevoir. Il est curieux qu'aucun « spécialiste » tant esthète que médecin n'y ait jamais fait la moindre allusion. « *Ce ne sont que festons ! ce ne sont qu'astragales !* » Certes, mais n'en demeure pas moins que l'opacité en devenant translucidité puis — carrément — transparence, a détruit ce que nous avions, ce qu'*elles* avaient de mieux : la pudeur avant la bataille, le sourire après la victoire.

FÉTICHISME

a) PARTIES DU CORPS.

Poitrine : Jane Russell — Gina Lollobrigida — Martine Carol — Georges Marchal (1).

Séant : Marilyn Monroe — Mae West — Lana Turner.

Les jambes : Marlène Dietrich — Betty Grable.

(1) Pas un film avec Georges Marchal où il ne se montre, un moment, torse nu.

Les yeux : Lauren Bacall — Gail Russell — May Britt — Montgomery Clift.

Moustache : Clark Gable — Jean Murat.

La barbe : Victor Francen.

La voix : Simone Simon — Joan Greenwood — Claire Guibert — June Allyson — Tous les chanteurs-euses à l'écran.

Le dos : Marlon Brando.

Les tatouages : Michel Simon dans l'*Atalante* — *Rose Tatouée* (en tournage à Hollywood).

b) IMPERFECTIONS PHYSIQUES.

Veines sur le front : Charles Boyer.

Taches de rousseur : Katharine Hepburn — Mickey Rooney.

L'accent français : Charles Boyer.

Le zézaiement : Gloria Grahame.

La calvitie : Eric von Stroheim (plus l'accent).

La laideur : Jack Palance.

L'érotisme au centimètre ; indispensable pour les actrices vêtues d'une veste d'homme, d'un pyjaveste, etc.



c) VETEMENTS.

Le chandail de Jean Marais dans *L'Eternel Retour*, la jupe déchirée de Clara Calamaï dans *Ossessione*, la robe déchirée de Cécile Aubry dans *Manon*, celle de Paulette Godart dans *Les Temps modernes*. Les vêtements collants dans les films historiques. Les bas d'Alice Faye dans *L'Incendie de Chicago*, ceux de Marlène Diétrich dans *La Femme et le Pantin*. Les jupes « 1925 » dans *Chantons sous la pluie*. Les déchirures du pantalon d'Alain Emery dans *Crin blanc*. Les bas noirs de Marlène Diétrich dans *L'Ange Bleu*, la guépière d'Elina Labourdette dans *Les Dames du Bois de Boulogne*. Signalons encore les bottes et bottines des actrices russes dans *Un été prodigieux*, *La moisson* et presque tous les films russes et dans les films de toutes nationalités des jupes entravées, fendues, plissées, étroites, portefeuilles, etc.

d) QUALITES PSYCHIQUES.

Actrices masculinisées: Katharine Hepburn.

Acteurs efféminés : Oliver Hardy, Jerry Lewis, Harry Langdon, etc.



Voilà bien, si l'on se refuse de poser au filmologue, l'article le plus malaisé du monde à terminer. Les conclusions — s'il y en a — se dégagent assez d'elles-mêmes. Une idée me vient à l'esprit : poser au bas de cette feuille un point final et signer.

Robert LACHENAY.

Fétichisme du séant : Marilyn Monroe et Jane Russell dans *Les hommes préfèrent les blondes.*





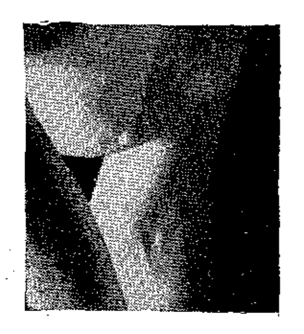


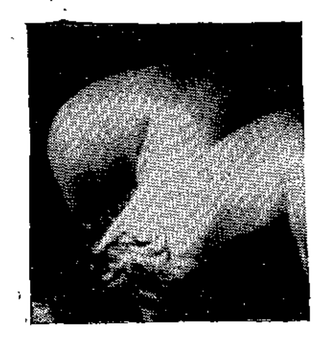
vous êtes volés...

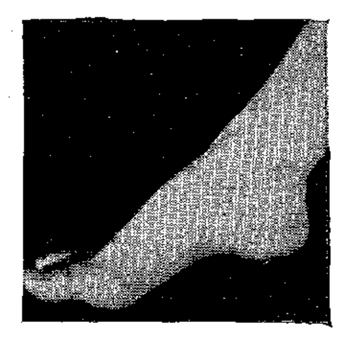
par O' Brady

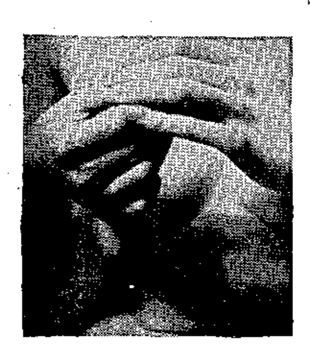
Le cinématographe, art essentiellement démocratique, puisqu'il n'exige aucune qualification hormis celles, techniques, de la prise de vues et du laboratoire, opère par délégation. Le spectateur, inassouvi dans sa propre existence, délègue à l'écran sa puissance latente de séduction, de courage, d'esprit d'aventure, ses possibilités de souffrance même. Le phénomène identique ne se produit pas, forcément, au théâtre, étant donné l'extrême stylisation et les conventions séculaires de la scène. Mais le cinématographe a repris, dès ses débuts, et prolongé, l'héritage du théâtre réaliste. Au Superpalace, vous n'êtes plus dans un fauteuil qui remplace un quatrième mur manquant. Vous êtes au lit avec l'héroïne : vous galopez à côté du

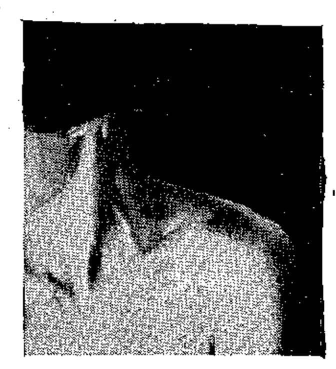
En haut à gauche : *Escalier de service* de Carlo Rim. A droite : *Symphonie Nuptiale* de Stroheim.

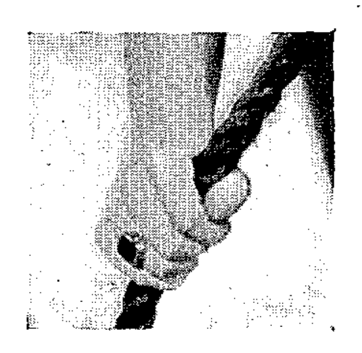


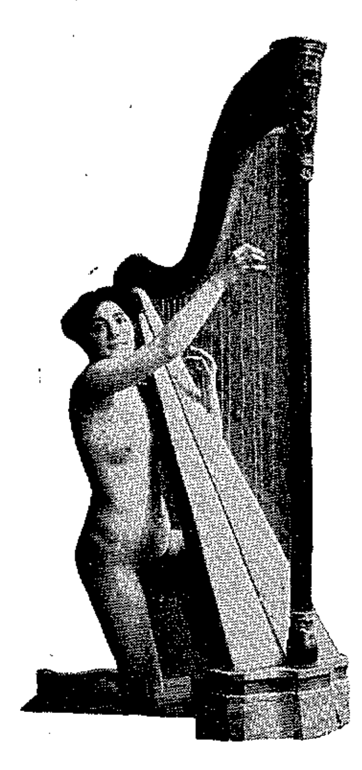












Erotisme selon O'Brady

« ...où sont les gros plans de détail comme on en fait pour le documentaire d'art, et qui ne sauront être considérés pornographiques? Une saignée de bras, une portion de nuque, un pied nu, l'embranchement des doigts, les veines mystérieuses d'une clavicule, une belle main glissant sur une corde épaisse, une femme nue derrière une contrebasse ou jouant de l'orgue... »

(*Voir page* 79.)

Nous nous excusons pour la contrebasse et l'orgue ; nous n'avons trouvé qu'une harpe.

sheriff : vous êtes mitraillé en la personne du gangster dont on a démasqué le double jeu. Vous embrassez, vous tuez, vous suez comme si vous y étiez. Curieux paradoxe : les ombres sur un drap de lit vertical font plus vrai que les acteurs vivant entre rampe et toile de fond. Superficiellement, on serait tenté de conclure que le spectateur du Marignan est plus imaginatif que celui du Marigny. C'est le contraire. Au cinématographe — il suffit de consulter les affiches — l'émotion la plus forte qu'on vend aux usagers, c'est l'amour à l'échelle populiste et à fleur de peau. Aucune marchandise ne profite d'une aussi vaste publicité dans les grandes villes que cet amour-là. Le besoin une fois créé, la société, la bienséance et la police sont d'accord pour que l'assouvissement en devienne une course à obstacles. Les actes biologiques « d'amour », les aventures de séduction, de conquête, de sensualité pure à la portée d'un receveur de contributions ou d'autobus sont en général d'une pauvreté telle que l'imagination sexuelle en mourrait de faim.

C'est là qu'intervient la délégation par le cinématographe. Dans une démocratie, les électeurs en masse ne peuvent pas marcher sur la capitale chaque semaine pour voter une loi sur le service militaire ou les débits de boissons, à main levée, place de la Concorde. Ils sont bien obligés d'envoyer leurs représentants. Ainsi, les usagers de la prostitution modeste, les déshérités de l'épiderme qui se tiennent par la main le dimanche soir dans les restaurants catégorie D, qui se caressent à travers d'épais lainages sous les portes cochères, ces pathétiques victimes d'une provocation gigantesque vont au cinématographe où leurs élus s'étreignent à bord d'un yacht, dans la jungle, à New York, sous la potence, au lit somptueux ou dans le wagon à bestiaux — en leur nom, pour eux, dans leur intérêt. Il y a danger, seins, mort, fesses, héroïsme, lèvres humides, brutalité, regard lubrique en gros plan, revolver, corps savonné dans le bain, fouet, décolleté, crise de neufs contre une porte et baiser à bouche ouverte avec le mot ambigu « Fin » en surimpression, toute la panoplie de l'Impensable et du Défendu dans la vie civile. S'ouvre le jardin de tourments interdits..

Et ce serait dans l'ordre des choses si, par une curieuse et angoissante aberration, le snobisme à rebours ne s'était pas emparé du cinématographe. Naguère, quand il pleuvait trop fort, on s'abritait dans la baraque foraine, en subissant le spectacle, à la rigueur. Maintenant, la baraque est devenue tout simplement un temple de l'art. On parle du jeu des acteurs comme si le moindre geste n'était pas subordonné à la caméra, les lattes-repères clouées au sol; comme si n'importe quel visage pris dans la rue au hasard et agrandi à quatre mètres sur cinq ne donnait pas une expression au moins curieuse; de rythme, comme si les silences et les enchaînements n'étaient pas l'œuvre d'un monteur au laboratoire, après coup; de mise en scène, comme si elle n'était pas une question de chance; de sujet, comme si, au cinématographe, il y en avait plus de six ou sept, hormis ceux qu'on vole dans les romans et les pièces de théâtre.

(Suite page 78.)

Enquête sur la Censure et l'Erotisme

Voici, réduites à l'essentiel, les deux questions que nous avons posées à un grand nombre de réalisateurs :

PREMIÈRE QUESTION : S'il n'existait une censure soucieuse de ''sauvegarder les bonnes mœurs'' que verrait-on dans vos films ?

DEUXIÈME QUESTION : A-t-on déjà coupé des scènes érotiques dans vos films ? Lesquelles ? Racontez un scénario, des scènes impossibles à tourner.

Vous allez lire, à partir de la page 48, les réponses de :



Jean Renoir



Jacques Tati



Norbert Carbonau



Yves Ciampi



Nicole Védrès | René Wheeler | Marcel L'Herbier

Abel Gance | Jacqueline Audry | René Clément

Jean Delannoy | René Clair | Max Ophuls

Jacques Manuel | Otto Preminger | Jacques Becker

JEAN RENOIR : LE PUBLIC A HORREUR DE ÇA

Selon l'expression consacrée : on ne présente pas Jean Renoir. Les lecteurs des *Cahiers* n'ignorent plus rien de lui, de sa vie, de son œuvre. Ils savent aussi que l'on ne prend jamais sa gentillesse en défaut. Entre deux prises de vues de *French Cancan* il a bien voulu nous confier ses idées sur l'objet délicat de notre enquête.

Je n'ai jamais souffert de la censure. La vérité c'est que la censure varie avec les modes et que l'érotisme n'est jamais à la mode. L'érotisme n'est jamais à la mode et même je dirai que le public en a horreur. Le dix-huitième siècle est le maître de l'érotisme mais ce n'était que le fait de minorités, de petits groupes. On ne saurait être érotique devant 6.000 spectateurs. Ce qui pourrait exister, c'est un cinéma érotique à l'usage des maisons closes, mais là encore la clientèle est trop basse et il n'y a plus érotisme, mais pornographie. Un cinéma érotique intéressant ne se concevrait qu'à l'échelle ciné-clubs ; il y aurait des ciné-clubs spécialisés. Je ne crois pas qu'il faille spécialement rechercher l'érotisme. On y arrive par la force des choses, à force d'être vrai. Mais on ne peut rien faire sans sensualité. Je crois que les restrictions imposées par la censure ou le public sont excellentes. Sans elles, on arriverait à montrer sur l'écran des hommes et des femmes faisant l'amour et cela ne serait pas très intéressant.

Les difficultés que j'ai rencontrées avec *La Femme sur la plage* ne provenaient pas des censeurs mais du jeune public américain qui ne réagissait pas devant ce que j'avais voulu faire. C'était un film trop sombre. Je me fais mieux comprendre en étant baroque. Comme j'ai dû recevoir un coup sur le cigare, cela me convient mieux de montrer des personnages qui ont reçu un coup sur le cigare.

— *Le* « Journal d'une femme de chambre » *empruntait justement à ces deux formes de cinéma ; c'était un film à la fois sombre et baroque...*

— Oui ; et là je n'ai eu aucun ennui. Le film n'a pas très bien marché à sa sortie, mais il a eu sa revanche depuis et j'en suis très content : c'est un des films les plus demandés par la T.V. aux Etats-Unis. Cela me fait très plaisir. L'érotisme est différent pour chaque individu. Chacun se fait sa petite idée de l'érotisme. Par exemple, je tourne avec Françoise Arnoul qui a la réputation d'être une vamp et



Scène coupée dans *Lady Paname* d'Henri Jeanson

qui a été utilisée comme telle dans ses films précédents. Eh bien ! moi, au contraire, je la vois comme une petite fille extrêmement gentille, extrêmement pure, et c'est ainsi que vous la verrez dans *French Cancan.*

JACQUES TATI : IL Y A ERREUR SUR LA PERSONNE

Jacques Tatischeff est né le 9 septembre 1908 au Pecq (Seine-et-Oise). Sportif, puis encadreur. Music-hall à partir de 1933. Interprète de *Oscar champion de tennis* (1931-1932), *On demande une brute* (1934), *Gai Dimanche* (1935), *Soigne ton gauche* (1936) (Tati est également scénariste pour tous ses précédents films). Première mise en scène : *L'Ecole des facteurs* (1937). Acteur dans *Sylvie et le fantôme* de Claude Autant-Lara (1945) et *Le Diable au corps* (1946). Réalisateur, scénariste, interprète de *Jour de Fête* (1947) et des *Vacances de Monsieur Hulot* (1951-1952).

Nous nous doutions bien que notre questionnaire ne concernait pas Jacques Tati, mais nous tenions cependant à obtenir la réponse des meilleurs cinéastes français.

Je crois que vous vous êtes trompés de destinataire.

Vos questions sur « l'amour » et « l'érotisme » à propos de mon travail cinématographique ne me concernent pas, et, pas davantage, mes démêlés éventuels avec la censure. Puisque vous insistez pour que je réponde tout de même à vos questions, je le fais volontiers.

Réponse à la première question :

« Que verrait-on dans vos films si... ? » — Rien de plus, rien de moins que ce que l'on y voit.

Réponse à la deuxième question :

« Avez-vous déjà eu maille à partir avec la censure ? » — Jamais avec la censure, ce serait plutôt avec les distributeurs.

NORBERT CARBONAU : COUPEZ CE SEIN...

Il est né le 28 mars 1918 à Neuilly-sur-Seine. Après un long stage de nègre, Norbert Carbonau est devenu dialoguiste en 1946 de toutes sortes de films. Son premier film en tant qu'auteur-réalisateur : *Les Corsaires du Bois de Boulogne* (1954) a attiré sur lui l'attention des critiques et du public soucieux enfin de rire à un fim français.

« *Du sein et de la fesse, mon petit gars, et tu feras une carrière !* »

Langage rude peut-être mais bien avisé d'un producteur soucieux de diriger mes premiers pas dans la mise en scène.

Il s'agissait de filmer une vingtaine d'attractions très déshabillées.

Scénario inexistant mais affaire particulièrement saine sur le plan financier :

« *Une fille à poil sur l'affiche... un titre un rien cochon... et l'on tomberait la Belgique !* »

Parmi les vingt attractions une surtout dépassait en mauvais goût tout ce qu'il est humainement possible d'imaginer.

J'essayais en vain de la retirer du scénario, puis de ne pas la tourner, enfin de la couper au montage... Rien à faire ! Il ne me restait plus qu'un espoir : la censure ! Je ne lui pardonnerai jamais de ne pas l'avoir coupée...

YVES CIAMPI : UNE ATMOSPHÈRE TROPICALE

Né le 9 février 1921 à Paris. Assistant de Jean Dréville puis d'André Hunebelle. Réalisateur de : *Les Compagnons de la gloire* (1945), *Suzanne et ses brigands* (1948), *Un certain Monsieur* (1949), *Un grand Patron* (1950), *Le plus heureux des hommes* (1952), *L'Esclave* (1953), *Le Guérisseur* (1954).

Si l'on exclut du mot « censure » les censures privées, c'est-à-dire les censures corporatives, professionnelles, religieuses et surtout commerciales, il est certain qu'en France la censure d'Etat est relativement assez libérale sur les thèmes consacrés à l'Amour, par rapport aux autres pays.

Par contre, elle est beaucoup plus exigeante sur d'autres plans, tels les problèmes politiques et sociaux.

Pour ma part, si je n'ai jamais eu de grandes difficultés avec la censure d'Etat, c'est sans doute parce que mes films ont jusqu'ici traité des sujets où l'Amour et surtout l'Erotisme n'étaient en aucune façon le thème essentiel.

Une fois pourtant, j'ai été violemment attaqué, non par la censure d'Etat, mais par les censures privées et religieuses. Il s'agissait d'un de mes premiers films : *Un grand patron*. Une séquence montrait un « tonus » en salle de garde parfaitement justifié dans la peinture du milieu, et voulant mettre en relief le caractère timide et emprunté d'un jeune étudiant peu doué pour ce genre de fêtes !... On y voyait des internes boire, rire et chanter tout en déshabillant une fille pour la faire danser sur la table. Aucun érotisme dans cette scène que j'ai voulu vraie — (bien que très au-dessous de la vérité !) — un peu grinçante, un peu satirique même.

Ce fut un scandale. On alla jusqu'à un ministre pour essayer de faire couper la scène que la censure d'Etat avait tolérée ! Je ne cédai pas, si ce n'est à une certaine longueur de la séquence que je raccourcis un peu, et le film fut interdit par toutes les associations défendant les bonnes mœurs ou mutilé par les salles qui voulaient le passer quand même.

Cette anecdote démontre bien l'aspect dangereux et menaçant de ces censures privées qui, en Amérique par exemple, sont pratiquement devenues la censure unique.

Il ne faut surtout pas que nous soyons paralysés lorsque nous voudrons réaliser un film vraiment sensuel et érotique. En effet, je crois que nous devrons lutter par tous nos moyens contre le cynisme de notre époque qui exalte plutôt le mépris de l'amour que l'amour lui-même et l'exhibitionnisme plutôt que l'érotisme.

Dans mon prochain film, *Les Héros sont fatigués*, abandonnant radicalement un style didactique dû aux sujets traités, je vais essayer de réussir certaines scènes d'amour justement dominées par la sensualité et baignées dans une atmosphère tropicale que je vais tenter de rendre très érotique.

Mais je veux aborder le vrai érotisme : celui qui ne montre pas les choses, mais les suggère; celui dont l'ambition n'est que de mettre en route l'imagination du spectateur qui est assurément la meilleure source d'érotisme.

NICOLE VEDRÈS : AMOURS TAUROMACHIQUES

Romancière. Débute dans la mise en scène avec *Paris 1900* en 1946 (Prix Louis Delluc). *La vie commence demain* (1949), *Aspects de la Biologie contemporaine* (1952). Nicole Vedrès a donné à la mise en scène féminine en France ses lettres de noblesse. Elle est lasse des films de montage. Espérons que les producteurs la laisseront bientôt diriger des acteurs, raconter une histoire.

En tant que réalisateur, je n'ai eu d'ennuis avec la censure qu'une seule fois. Il s'agissait d'un taureau. C'était en Angleterre. Pour illustrer les propos d'un biologiste concernant l'insémination artificielle, j'avais, en groupant des éléments pris dans divers « stockshots » de toutes provenances, composé une séquence du genre agricole sinon bucolique. Et l'on voyait comment à la campagne on procède — de façon désormais tout à fait courante — à la fécondation de la vache par ce moyen qui exclut évidemment toute sentimentalité. La scène, en France, avait passé sans incident. Le vétérinaire, opérant d'abord sur le taureau, puis sur l'une des nombreuses femelles appelées à connaître les bienfaits d'un eugénisme savamment dirigé, n'avait choqué personne. Il n'en fut pas de même à Londres où elle valut au film le fameux « Certificat X » guigné par tous les producteurs parce qu'il laisse entendre qu'il y a dans le film des scènes un peu « osées ». Dès le lendemain, on vit beaucoup de monde devant le cinéma. Ce taureau eut beaucoup de succès. Ah ! ces Français. Et les amis anglais de rire de la pruderie de leur censure, et de me dire qu'ils trouvaient la scène si bien choisie que vraiment il n'y avait que chez nous qu'on savait tourner et montrer de ces épisodes piquants... Et où avais-je déniché ce document,

me demandaient-ils avec une nuance d'envie. A quelques-uns j'ai osé dire — parce que c'était vrai — que je l'avais trouvé dans un film anglais. Ils ne m'ont pas crue... L'amour, n'est-ce pas, est en tous cas, au cinéma, l'affaire des Français.

Quant à ce qui me paraît être l'effet de la censure sur les scènes d'amour dans les films « romancés », je dirai que je crains et incrimine cent fois, mille fois moins la censure qui ose dire son nom, que cette censure préventive, celle des gens chargés de choisir, d'écrire, de lire (et de mettre en scène souvent) les scénarios, de produire et de distribuer les films. Car si les scènes d'amour de la plupart des films sont stupides, anachroniques, si les personnages dès qu'ils sont amoureux marchent, parlent, s'embrassent de la façon la plus conventionnelle, ce n'est tout de même pas la faute, tout à fait, des gens qui, dans les bureaux, veillent, dit-on, aux intérêts supérieurs de la famille française et des moins de seize ans. Jules Renard s'écriait, désespéré, en écoutant acteurs et dramaturges de son temps : « *Ils ont appris le théâtre au théâtre !!* »... Et, à chaque film (ou presque — ce presque saluant les exceptions, dont les noms sont sur toutes les lèvres) on a envie de crier : « *Ils ont appris le cinéma au cinéma ! Ils ont appris l'amour au cinéma !* »

RENÉ WHEELER : L'ERO... QUOI ?

Il est né le 8 février 1912 à Paris. Débute dans le cinéma comme secrétaire de Noël-Noël. Scénariste et dialoguiste d'une douzaine de bons ou d'assez bons films. Mise en scène : *Premières armes* (1949), *Châteaux en Espagne* (1954).

Votre enquête m'oblige à constater que je n'ai pas d'inspiration érotique.

Tous mes films n'ont d'autre raison d'être que l'amour, mais pour le nain de *Danger de mort* ou pour le pion de *La Vie en Rose* ce sont des amours que l'inhibition des personnages rend impossibles.

Les amours de René, mon « double-enfant » de *Premières Armes*, sont, elles aussi, inaccessibles ou contrariées. Celui, intéressé, de l'héroïne de *Châteaux en Espagne*, laisse une place minime aux élans sensuels.

A l'autre extrémité, les sentiments épiques de *Fanfan la Tulipe* pour la fille du Roi ou la gentille bohémienne sont une opposition idéale, féerique, aux angoisses de mes autres créatures.

La censure, qui ne peut couper que des images, se trouve désarmée devant des états d'âme qui s'expriment, impalpables, sous des faits en apparence anodins.

C'est dire que, malgré les airs pudibonds qu'a souvent pris cette vénérable dame au spectacle de mes films, elle n'y a jamais trouvé la moindre place où glisser ses ciseaux.

●

Scénario intournable : Le jeune premier embrasse la jeune première : long baiser, le mot « fin » n'arrive pas et la scène continue...

MARCEL L'HERBIER : PALME DE MARTYR EN 16 mm.

Le plus prolifique de nos réalisateurs : une cinquantaine de titres tant muets que parlants. Marcel L'Herbier est né le 24 avril 1890 à Paris. Il a traversé toutes les « écoles », avant-garde des années trente, réalisme psychologique, réalisme poétique, etc... Sa dernière école : l'IDHEC, dont il est président et co-fondateur.

1° J'ai acheté et prorogé (à grands frais), pendant treize ans, les droits de mise à l'écran du roman d'Oscar Wilde : *Le Portrait de Dorian Gray*.

Est-il besoin d'insister sur les difficultés que j'aurais rencontrées du côté de la censure si les producteurs, en me refusant leur concours, n'avaient exercé contre ce sujet délicat la plus infranchissable des pré-censures ?

Est-il besoin d'insister sur le caractère des scènes qui devaient me valoir les foudres des moralistes officiels ?

2° Sans parler des coupures exigées dans certains de mes films par des censeurs politiques ou militaires, la censure proprement dite y a coupé, notamment dans *L'Homme du large* et dans *Don Juan et Faust*, les scènes d'érotisme (lesbien) et les scènes de nudité.

Je regrette de n'avoir à vous offrir qu'une palme de martyr en format réduit.

ABEL GANCE : LES BRUMES DE L'AMOUR

Nos lecteurs trouveront dans le prochain numéro des CAHIERS la filmographie complète et détaillée d'Abel Gance. Signalons seulement aujourd'hui qu'Abel Gance est peut-être le seul cinéaste français qui ait abordé l'érotisme à l'écran sans presque de retenue (cf. *Le Droit à la vie, Napoléon, Lucrère Borgia*).

Vous m'interrogez sur l'érotisme au cinéma, mais il faut sans doute d'abord parler de l'érotisme *tout court* qui, selon un aphorisme de Nietzsche, est un des points culminants ou plutôt un des sommets de l'esprit humain, et vers lequel, subconsciemment, tend la plus grande partie de nos pensées. Il est évident que le cinéma aimerait beaucoup s'enrichir de nos visions, de nos perceptions érotiques, mais nous avons d'abord la censure, ensuite une longue retenue que l'habitude nous oblige à conserver. Si nous avions les coudées franches pour l'érotisme, nous ferions les plus beaux films du monde.

Dernièrement, on m'a demandé de faire *Les Liaisons dangereuses*, de Laclos ; c'est très joli, *Les Liaisons dangereuses*, très difficile, très ténu, très délicat. Là aussi, les sentiments sont assez poussés ; l'érotisme ne vient pas seulement des images de femmes nues, l'érotisme surgit surtout dans des formes d'expressionnisme, dans des situations, dans le sens d'une scène par rapport à une autre. On peut ne rien montrer et être beaucoup plus érotique que si l'on montre les Trois Grâces sculptées sur un vase. Les censeurs ne savent pas où cela commence et où cela s'arrête, ils croient que c'est parce qu'on voit des femmes nues, ou un homme qui embrasse une femme, qu'il y a érotisme, mais pas du tout.

Il y a d'assez nombreuses années (je ne citerai pas le nom d'une personnalité qui m'avait demandé de réaliser un film de cet acabit), j'avais eu l'idée de tourner *L'Embarquement pour Cythère* ou plutôt une suite à *L'Embarquement pour Cythère*. Me cachant dans les frondaisons de Watteau et utilisant la délicatesse de son crayon et sa sensibilité pour aller aussi loin qu'on le peut sans tomber dans ce qu'il est convenu d'appeler la pornographie, j'espérais donner au public « averti » des impressions érotiques de très belle qualité et qui auraient vraisemblablement aiguillé le cinéma sur une voie extraordinairement fertile ; malheureusement, comme il en va de la plupart de nos désirs, ce film n'est resté qu'un rêve, un projet, et j'en suis resté aux très beaux personnages qui montent cette petite côte et sont prêts à s'enfoncer dans les brumes de l'amour.

(Recueilli au magnétophone.)

JACQUELINE AUDRY : LE CACTUS ORGUEILLEUX

Jacqueline Audry a réalisé : *Les Chevaux du Vercors* (court métrage) en 1943, *Les Malheurs de Sophie* en 1945, *Sombre Dimanche* et *Gigi* en 1948, *L'Ingénue Libertine* et *Olivia* en 1950, *La Caraque blonde* en 1952 et *Huis Clos* en 1954.

Avec *L'Ingénue Libertine*, j'ai l'exemple parfait de la scène que j'aurais tournée s'il n'y avait une censure pour sauvegarder les bonnes mœurs.

Minne, toute jeune fille, après une fugue malheureuse est mariée d'urgence à son cousin Antoine. Déçue, dès le lendemain de ses noces, elle cherche vainement les joies de l'amour. D'abord dans les bras du joli petit baron Couderc, puis dans ceux d'un professeur de tango qui ressemble au jeune apache qu'elle a remarqué Boulevard Berthier, et enfin dans ceux du séduisant mais vieillissant Maugis, homme de lettres ; à moitié nue, elle pique une crise de nerfs à la vue du lit où il

va falloir qu'elle trouve le bonheur. Antoine, son mari, la voyant malheureuse et désemparée, l'emmène à Monte-Carlo pour tâcher de lui faire retrouver le calme.

Un soir, à l'Hôtel de Paris, Minne est couchée, fiévreuse. Antoine, après l'avoir bordée, lui révèle maladroitement la profondeur de son amour et de son dévouement. Minne, attendrie, émue, mais sans désir, lui dit : « *Viens dans mon lit, Antoine* », pour lui prouver sa gratitude. Cette phrase se trouve dans le film et dans le livre. Mais c'est la suite qui diffère.

Voilà la suite du livre, qui ne se trouve pas dans le film, évidemment :

...Je ferai « Ah ! Ah ! comme Irène Chaulieu, en tâchant de penser à autre chose... »

Elle glissa hors de la chemise longue, tendit aux mains et aux lèvres d'Antoine les fruits tendres de sa gorge et renversa sur l'oreiller, passive, un pur sourire de sainte qui défie les démons et les tourmenteurs...

Il la ménageait pourtant, l'ébranlait à peine d'un rythme doux, lent et profond... Elle entr'ouvrit les yeux : ceux d'Antoine, encore maître de lui, semblaient chercher Minne au delà d'elle-même... Elle se rappela les leçons d'Irène Chaulieu, soupira « Ah! Ah! » *comme une pensionnaire qui s'évanouit, puis se tut, honteuse. Absorbé, les sourcils noueux dans un dur et voluptueux masque de Pan, Antoine prolongeait sa joie silencieuse...* « Ah! ah! » *dit-elle encore malgré elle... Car une angoisse progressive, presque intolérable, serrait sa gorge, pareille à l'étouffement des sanglots près de jaillir...*

Une troisième fois, elle gémit, et Antoine s'arrêta, troublé d'entendre la voix de cette Minne qui n'avait jamais crié... L'immobilité, la retraite d'Antoine, ne guérirent pas Minne, qui maintenant, trépignait, les orteils courbés, et qui tournait la tête de droite à gauche, de gauche à droite, comme une enfant atteinte de méningite. Elle serra les poings, et Antoine put voir les muscles de ses mâchoires délicates saillir, contractés.

Il demeurait craintif, soulevé sur ses poings, n'osant la reprendre. Elle gronda sourdement, ouvrit des yeux sauvages et cria :

— Va donc! »

Un court saisissement le figea, au-dessus d'elle; puis il l'envahit avec une force sournoise, une curiosité aiguë, meilleure que son propre plaisir. Il déploya une activité lucide, tandis qu'elle tordait des reins de sirène, les yeux refermés, les joues pâles et les oreilles pourpres... Tantôt elle joignait les mains, les rapprochait de sa bouche crispée, et semblait en proie à un enfantin désespoir... Tantôt elle haletait, bouche ouverte, enfonçant aux bras d'Antoine dix ongles véhéments... L'un de ses pieds, pendant hors du lit, se leva, brusque, et se posa une seconde sur la cuisse brune d'Antoine qui tressaillit de délice...

Enfin elle tourna vers lui des yeux inconnus et chantonna : « *Ta Minne... Ta Minne... à toi...* » *tandis qu'il la sentait enfin défaillir, froissée contre lui, moirée de frissons...*

Je n'ai pu qu'ajouter deux plans à la fin du film qui est la même que celle du livre

Le *premier :* c'est, après le « viens dans mon lit, Antoine », un plan de la baie de Monte-Carlo au clair de lune qui s'enchaîne à un plan symbolique des cactus du jardin exotique de Monte-Carlo. « *Le cactus orgueilleux de Jacqueline Audry* », a dit un journaliste.

Le *deuxième :* sur le balcon, quand Minne « *frotte sa tête décoiffée à la manche d'Antoine, d'un geste amoureux de bête domestiquée* » (Mme Colette), Pierre Laroche fait dire à Minne ce qu'elle chantait dans son plaisir, dans le livre, « je suis ta Minne... ta Minne à toi... ». Tout le monde a compris, mais quel dommage !

RENÉ CLÉMENT : MERCI M. WATKINS

Né le 18 mars 1913 à Bordeaux. Beaux-Arts, cinéma amateur, documentaires puis *La Bataille du Rail* (1945), *Les Maudits* (1946), *Au-delà des grilles* (1948), *Le Château de verre* (1950), *Jeux Interdits* (1952), *Monsieur Ripois* (1954).

Je n'ai jamais eu maille à partir avec la censure. A Paris, la commission, devant *Jeux Interdits*, a déclaré que, faisant des réserves, elle se défendait de toucher au film.

La même chose est arrivée en Angleterre, où le censeur, Mr Watkins, a fait les mêmes déclarations pour *Monsieur Ripois*. Pourtant *Monsieur Ripois*, pour l'Angleterre, abordait des tabous insurmontables : cynisme, dérision des principes sacrés du mariage, prostitution, vagabondage spécial, pasteurs présentés ironiquement (?) à Hyde Park, baisers sur le ventre de Ripois (interdits), suicide.

Je ne peux que remercier Mr Watkins de son hommage. Il avait annoncé, en effet, en consultation avant le tournage, qu'aucun certificat ne serait donné à ce film. Le jeu de forces s'est fait de face sur une question de « Forme ». Je ne puis qu'être très touché par le fair-play britannique, qui a fait passer les responsabilités et l'amour-propre au second plan.

JEAN DELANNOY : LES GRANDS MOUVEMENTS DU CŒUR ET DE L'ESPRIT

Il est né le 12 janvier 1908 à Noisy-le-Sec (Seine). Aborde le cinéma comme acteur, puis comme monteur et enfin comme assistant de J. Deval, Félix Gandéra, etc. Réalisateur de *Paris-Deauville* (1935), *La Vénus de l'Or* (1938), *Macao, l'enfer du jeu* (1939), *Le Diamant noir* (1940), *Fièvres* (1941), *L'assassin a peur la nuit*, *Pontcarral* (1942), *L'Eternel Retour* (1943), *Le Bossu* (1944), *La Part de l'Ombre* (1945), *La Symphonie Pastorale* (1946), *Les jeux sont faits* (1947), *Aux yeux du souvenir* (1948), *Le Secret de Mayerling* (1948-1949), *Dieu a besoin des hommes* (1949-1950), *Le Garçon sauvage* (1951), *La Minute de Vérité* (1952), *Destinées* (sketch de Jeanne d'Arc) (1953), *La Route Napoléon* (1953) et *Obsession* (1954).

Pour ma part, et connaissant l'état d'esprit de la censure, j'ai toujours essayé de la contourner. Cette attitude est d'abord une question d'honnêteté vis-à-vis du productur qui m'a fait confiance et qui peut se trouver dans l'impossibilité d'exploiter un film. (Il y a, je sais, des producteurs qui visent à la pornographie sous les prétextes les plus divers. Je ne travaille pas avec eux.)

D'autre part, l'exhibitionnisme a toujours été un signe d'impuissance et je ne tiens pas le réalisme à tout prix pour une matière d'art. Par contre, le cinéma étant, par excellence, un art suggestif, j'ai toujours été tenté de le manier avec une certaine pudeur. C'est ainsi que j'ai pu raconter certaines histoires scabreuses, du genre *Garçon Sauvage*, sans que la censure ait à couper autre chose que des détails : une phrase, une cuisse... (J'ai même, souvent, provoqué ses rigueurs superficielles pour sauvegarder les intentions.) Sans la censure d'Etat et la censure religieuse, je ne crois pas que mes films auraient été très différents, sur le plan érotique. Mais, par contre, je serais allé beaucoup plus loin dans l'esprit et la profondeur des sentiments. C'est là que les censures, toutes les censures, sont des entraves, parce que c'est là qu'elles contraignent la vérité. Je leur abandonne volontiers la fesse, mais je leur disputerai toujours les grands *mouvements* du cœur et de l'esprit, fussent-ils en contradiction avec le sens commun, la société et les « bonnes mœurs ».

RENÉ CLAIR : A GIRL and A GUN

Les lecteurs des *Cahiers* ont trop en mémoire les titres des vingt-cinq films de ce grand poète de l'écran qu'est l'auteur des *Belles de Nuit* pour que nous les énumérions ici. Rappelons seulement que c'est dans *Quatorze Juillet* — peut-être son meilleur film — que René Clair nous a donné quelques scènes « intimistes » qui justifiaient que nous lui adressions notre questionnaire.

L'érotisme aux vertus secrètes n'a rien de commun avec le goût de l'exhibition aussi navrant que la délectation morose propre aux collégiens.

Quand Griffith parlait en son temps de « a girl and a gun », il définissait par là : ce qui attire vers l'écran l'attention vulgaire. Rien n'a changé, si ce n'est qu'aujourd'hui la pudeur est en passe de devenir la plus singulière des audaces.

L'érotisme, tel que le cinéma peut l'utiliser, est une valeur publicitaire d'un rendement certain, un placement de père de famille pour les producteurs, un brevet de « courage » pour les auteurs avisés et, au second rang après la violence, le plus efficace des attrape-nigauds pour la critique.

On a coupé quelques passages de mes films, mais très peu. Dans *I married a witch*, on s'offusquait de Véronika Lake dans un nuage de fumée. Et comme je disais qu'aucun spectateur ne pouvait entrevoir une parcelle de sa nudité, on m'a répondu : « *D'accord, mais le spectateur peut voir que Fredric March, qui lui fait face, voit qu'elle est nue !* »

Ce qui est d'une subtilité puritaine propre à réjouir le palais des connaisseurs.

MAX OPHULS : NOUVELLE ÈVE ET VENUS DE MILO

Né le 6 mai 1902 à Sarrebrück (Allemagne). Acteur, puis metteur en scène de théâtre. Réalisation : *La Fiancée vendue, Liebelei* (1932). En Italie : *La Signora di Tutti* (1934). En France : *On a volé un homme* (1934). En Angleterre : *The Trouble with Money* (1935). En France : *Divine* (1935), *La tendre ennemie* (1936), *Yoshiwara* (1937), *Werther* (1938), *Sans lendemain, De Mayerling à Sarajevo* (1939). Aux Etats-Unis : *Caught, L'Exilé* (1947), *Lettre d'une inconnue* (1948), *Les Désemparés* (1949), *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1951), *Madame de...* (1953). L'érotisme ne tient pas une très grande place dans l'œuvre de Max Ophuls dont chaque film constitue une suite de variations sur le thème : *Le désir et l'amour*. Mais la réponse de l'auteur de *La Ronde* prouve que l'amour et le désir sont également censurables.

Je ne suis pas contre la censure. On devrait établir une censure qui défende tout ce qu'il faut défendre contre la vulgarité, la banalité, la cruauté. Cette même censure devrait permettre toute liberté, si cette liberté sert à exprimer l'humanité, la beauté, la sensibilité. La Vénus de Milo et la Nouvelle Eve sont toutes les deux nues. A l'organisme de censure de percevoir la différence. Je ne puis imaginer qu'une censure puisse fonctionner sans la collaboration de l'artiste...

Une petite histoire : Au moment où *Le Plaisir* devait sortir à Londres, le représentant anglais de la Columbia a eu peur et il a fait couper, dans la Maison Tellier, le retour des filles à la maison, voyant dans cette scène la glorification de la prostitution. Le censeur, Mr Watkins, a insisté pour que la scène soit remise dans le film — pour l'homogénéité du film et parce qu'il croyait Maupassant au-dessus des soupçons moraux de la distribution anglaise — et aussi parce qu'il a eu confiance en moi. Il a accordé au *Plaisir* le certificat X, institution anglaise que je trouve excellente.

Par contre, dans mon pays natal que les grandes puissances s'arrachent actuellement : la Sarre, *La Ronde* aussi bien que *Le Plaisir* n'ont jamais obtenu le droit d'être projetés. Vous comprendrez que je ne partage guère l'intérêt que le monde porte à la Sarre.

A votre question N° 1 : Que verrait-on dans vos films si la censure ne sauvegardait les bonnes mœurs ? Une contre-question : Quelles sont les bonnes mœurs ? Cela change tellement d'un siècle à l'autre et d'un pays à l'autre !

Il est quand même intéressant de voir que *La Ronde* a fait révolution en Amérique contre ce code et que ce petit film a réussi à renverser une loi. Au bout de 40 ans, le « Supreme Court » a enlevé aux différents Etats le droit de défendre la sortie d'un film pour des raisons de censure, parce que le film, comme la presse, est un moyen d'expression (freedom of opinion) que la constitution n'a pas le droit de supprimer. Pourquoi cette décision ? Peut-être parce que la Cour a senti dans ce film le souffle du poète A. Schnitzler (Vénus de Milo) et qu'elle a cherché une explication judiciaire à ce sentiment ?

JACQUES MANUEL : IDIOSYNCRASIE DES PRODUCTEURS

Né le 3 mars 1897 à Paris. Assistant de Marcel L'Herbier, puis son costumier pour de nombreux films (il débute avec *L'Argent* en 1928). Réalisation : *Une grande fille toute simple* (1947), *Julie de Carneilhan* (1949) dont il a également fait l'adaptation avec J.-P. Grédy.

...Il est aussi une censure qui, pour n'être pas « officielle » n'en exerce pas moins ses contraintes, c'est celle qui dépend de l'idiosyncrasie des producteurs et... des collaborateurs d'un film. Je n'en citerai que ce cas : lorsque J.-P. Grédy et moi-même eurent terminé l'adaptation de *Julie de Carneilhan* nous allâmes soumettre notre travail à Madame Colette, qui, après nous avoir demandé quelques légères modifications s'offrit d'écrire le dialogue de deux scènes dont l'équivalence n'existait pas dans son œuvre et que nous avions imaginées. Nous acceptâmes avec joie. L'une de celles-ci entre Herbert d'Espivant (Pierre Brasseur) et Marianne d'Espivant (Marcelle Chantal) concluait le drame vis-à-vis de ces personnages, se situant presque à la fin du film, après que Julie décidée à quitter Paris se refuse à répondre aux appels téléphoniques réitérés de son ex-mari. Voici le texte de Colette :

Herbert en robe de chambre achève de composer un numéro au téléphone... (sonnerie pas libre) ; il raccroche avec irritation. A ce moment la porte s'ouvre. Marianne apparaît en déshabillé sur sa chemise de nuit.

Marianne. — J'ai vu de la lumière sous la porte. Qu'y-a-t-il ?

Herbert (agacé). — Rien... Rien... un peu d'insomnie... c'est tout.

Marianne. — J'avais peur que tu ne sois malade.. Tu te sens bien ?

Herbert (éclatant). — Mais oui.. Qu'on me fiche la paix ! Alors même au milieu de la nuit il n'y a pas moyen de fumer une cigarette tranquille ?

Marianne. — Excuse-moi, je ne voulais pas te déranger... (elle va pour se retirer). Je laisse la porte entrouverte, n'est-ce pas ?

Herbert (bref). — Pourquoi ?

Marianne. — Mais pour... pour entendre ton moindre signe, pour t'éviter toute fatigue ?

Herbert (près de la crise nerveuse). — M'éviter toute fatigue... comme si une femme pouvait éviter une fatigue à une homme... Fatigué !.!... Ah ! ça oui, je le suis, fatigué... A en mourir... Qu'est-ce que je pourrais bien faire pour être seulement moins fatigué ?

Marianne (insinuante). — T'éloigner de certains soucis... de certaines personnes... D'ailleurs tu me l'as promis...

Herbert. — Je pense bien que je te l'ai promis ! Tu en as fait une condition du règlement de ma dette envers Mme de Carneilhan.

Marianne. — Chut, mon chéri... Pas ce nom entre nous deux. Sois calme, je suis là tout près de toi...

Herbert (excédé). — Trop près !

Marianne. — Essaie de dormir. Pense à quelque chose dont tu aurais très, très envie, que je te donnerais, que je serais heureuse de pouvoir te donner...

La scène fut tournée... mais il ne subsistât que les toutes premières répliques dans la copie définitive, la « pudeur » des producteurs et de quelques autres ayant été alarmée par cette évocation des si humaines faiblesses de l'amour.

OTTO PREMINGER : UNE SEULE CENSURE : "LE BON GOUT"

Né le 5 décembre 1906 à Vienne (Autriche). D'abord metteur en scène de théâtre. Comme réalisateur : *Laura* (1944), *In the Meantime Darling* (1944), *Scandale à la Cour* (1945), *Crime passionnel* (1945), *Centennal Summer* (1946), *Ambre* (1947), *Femme ou maîtresse* (1947), *The Fan* (1949), *Le mystérieur docteur Korvo* (1949), *Marck Dixon détective, The Thirteenth Letter* (1951), *Angel Face* (1952), *La lune était bleue* (1953), *Rivière sans retour* (1954). *Carmen Jones* (1944).

Nous avions reçu toutes les réponses à notre enquête. Le numéro était pour ainsi dire « bouclé » Nous avions renoncé aux réponses américaines, pensant que la formulation du questionnaire était trop maladroite pour Hollywood. Un coup de téléphone aux CAHIERS. Otto Preminger, de passage à Paris, nous proposait de répondre téléphoniquement à notre enquête. Il était quatre heures. Nous bondîmes à son hôtel. Il prenait l'avion une demi-heure plus tard. En bouclant ses valises, il nous dicta en français sa réponse. Ce petit texte est d'abord l'histoire d'un geste d'une telle gentillesse qu'il nous fallait en faire la narration. Ces quelques phrases « recoupent » parfaitement la déclaration de Jean Renoir. Que M. Otto Preminger trouve ici l'expression de notre reconnaissance.

Je crois que mes films ne seraient pas différents s'il n'y avait pas de censure. Le seul principe valable de censure, c'est le bon goût. Les films érotiques n'attireraient qu'une petite fraction du public.

La lune est bleue était à mon avis un film inoffensif. J'ai défendu le film contre les censeurs et j'ai gagné. Le film a été vu dans chaque état américain sans que soient coupés une seule phrase, un seul plan. Dans certaines localités il fut nécessaire de porter l'affaire en jugement et les juges désavouèrent la censure. J'ai gagné parce que le film n'était pas de mauvais goût et il fut le premier film américain n'ayant pas le visa du M.P.A. à être distribué dans tous les Etats-Unis.

Mon dernier film *Carmen Jones* sortira en France, je l'espère. La musique de Bizet est intacte en tout cas. Oui, c'est une production Preminger distribuée par Century Fox. Mon prochain film ? *Une vie de Gandhi.* J'ai pris contact avec le Pandit Nehru.

JACQUES BECKER : J'AI ENVIE D'INSULTER LE PUBLIC

Né le 15 septembre 1906 à Paris. Assistant de Jean Renoir de 1932 à 1939. En 1935, il tourne en collaboration avec Pierre Prévert : *Le Commissaire est bon enfant.* Puis, *L'Or du Cristobal* (non signé en 1939), *Dernier Atout, Goupi mains-rouges* (1942), *Falbalas* (1944), *Antoine et Antoinette* (1946), *Rendez-vous de juillet* (1949), *Edouard et Caroline* (1950), *Casque d'Or* (1951), *Rue de l'Estrapade* (1952), *Touchez pas au Grisbi* (1954), *Ali Baba* (1954). « Ce qui m'intéresse, ce sont d'abord les personnages » (*Cahiers du Cinéma.* N° 32).

1re *question :* Si la censure ne sauvegardait les bonnes mœurs, que verrait-on dans vos films ?

Réponse. — Rien de plus car je répugne dans mes films à m'étendre sur certaines scènes charnelles ou même sentimentales. Cela vient sans doute de ce que mes ancêtres sont tous protestants et aussi de ce que je suis (comme la plupart des hommes) psychiquement perverti précisément par nos vieilles « bonnes mœurs » qui sont très mauvaises. Notre civilisation nous a lancés sur une pente détestable que nous ne remonterons pas de sitôt. L'hypocrisie nous submerge. Je nous trouve très antipathiques sur le chapitre de la morale et j'espère, pour notre honneur, que les autres animaux ne comprennent pas mieux notre langage que nous ne comprenons le leur.

Pour en revenir à la question qui m'est posée, j'ajouterai que chaque fois que l'envie me prend de tourner certaines scènes en toute pureté d'esprit, je m'arrête en chemin saisi que je suis par la crainte de n'être pas compris du public.

Je vais m'expliquer sur ce point à l'aide d'un exemple très simple que je puiserai dans un roman de Marcel Aymé « La Jument verte », où un certain passage m'avait jadis beaucoup plu. Le voici à peu près. (Je décris de mémoire).

Un paysan d'une cinquantaine d'années qui travaille aux champs avec l'aide de sa fille de dix-huit ans reçoit la visite d'un frère devenu citadin et qui vient discuter avec lui de je ne sais quelle affaire de famille.

Le paysan interrompt sa tâche pour s'entretenir avec son frère, la petite par respect pour son oncle abandonne également son travail et vient se placer à côté de son père. Au cours de la conversation, le paysan, qui est fatigué, passe tout naturellement son bras autour des épaules de sa fille et sa main, non moins naturellement se pose avec tendresse sur le sein rebondi de son enfant.

Le frère (que l'auteur décrit par ailleurs comme un personnage assez affreux) voit le geste et ne peut s'empêcher de sourire ignoblement. Le paysan pourtant blasé sur la laideur morale de son frère, sursaute horrifié, saisit l'autre à la gorge et le traite de salaud.

Bon, vous voyez sans doute où j'ai voulu en venir avec cette histoire... J'ajouterai que lorsque je vois un film avec le public j'ai parfois moi aussi envie de crier des insultes à la face de certains spectateurs dont j'entends malgré moi les ignobles et stupides propos au cours d'une scène qui me plaît simplement parce qu'elle est belle.

2e *question.* — Dans le domaine de l'amour et de l'érotisme la censure a-t-elle coupé des scènes dans vos films ?

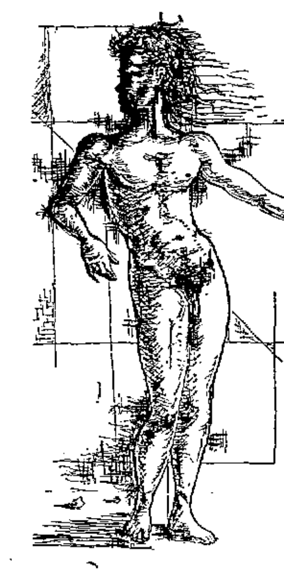
Réponse. — Jamais. Je le répète, je suis bien trop arrêté à l'avance dans mes élans par la crainte que m'inspire la sottise du public pour que mes pauvres scènes deviennent gênantes pour la censure officielle.

Réponses recueillies par François Truffaut et J. Doniol-Valcroze.



EROS
le bien-servi

PAR BOUSSAC DE SAINT-MARC



L'amour servi par la nuit est un thème classique. Aujourd'hui à sa nocturne alliée vient se joindre le Cinéma. Ce dernier-né des Arts offre à l'éternel jeune dieu tous ses prestiges, son incontestable pouvoir sur les foules et, pour en célébrer le culte dans les conditions les plus traîtreusement favorables, la pénombre de ses innombrables temples

Comme point de départ à notre thèse du Cinéma au service de l'amour, ayons recours à la Mythologie. Imaginons que Phébé, la mystérieuse, la douce, la languide, la voilée, l'errante à la pâle clarté des étoiles et de son luminaire artificiel, Phébé et ses mirages, ses mensonges et ses songes, ses traquenards, les espaces infinis que l'ombre lui livre, imaginons cette secourable divinité implorée par son protégé Eros. « Si tu ne peux me délivrer de mon frère — lui dit-il — le trop lumineux et indiscret Sagittaire qui de ses traits redoutables contrarie mes desseins, gêne mes extases, fais du moins que par tes artifices, comme toi, il tombe à mon service. » Et Phébé obéissant, voici Phébus capturé, emprisonné dans une chambre noire. Ses flèches n'en jailliront plus qu'au gré de ses vainqueurs, et encore n'en sera-ce que l'illusion commandée par la mécanique. Du même coup, les heures qui formaient son harmonieux et discipliné cortège, ont vu leur bel ordre rompu. Il gênait l'amour, il gênait Tristan et Yseult, il gênait Roméo et Juliette. Dans la boîte magique, les heures sont allées rejoindre Phébus. Elles en sortiront, brilleront, passeront sans qu'il soit fait état ni de leur alternance logique ni de leur durée. Pas plus que le temps, les distances ne leur sont plus soumises. Désormais l'obturateur sera le seul maître de l'un et des autres ; il en usera selon nos désirs de mortels. « O temps ! suspends ton vol. » Toc ! un changement de séquence et le tour est joué. Le même moyen peut aussi bien nous projeter instantanément d'une extrémité à l'autre de ce monde, voire ailleurs, en plein inattendu, d'enchantements en épouvantements, tous nos sens pris et emportés dans les rets lumineux de la projection où Eros, papillon de nuit, peut à loisir battre des ailes.

Ajoutons qu'à une extrême mobilité, le dieu joint une cécité volontaire. Mais s'il s'aveugle c'est pour y voir plus clair. Son bandeau sert à lui cacher ce qui n'appartient pas à l'Univers créé par sa fantaisie et ses besoins. Il ne veut rien devoir qu'à l'imagination. A cet effet, le fol Illusionniste entretient, en chacun de nous, une complice: la « folle du logis ».

Or pour notre turbulente locataire, les temps actuels sont durs. Dans le logis où chaque jour plus impérieusement commandent les exigences de la vie, elle s'étiole. Chaque jour le temps lui est plus parcimonieusement mesuré, l'espace où vagabonder plus réduit. Un réalisme envahissant diminuant toujours davantage son champ d'action, où trouverait-elle encore les matériaux nécessaires à ses irréelles constructions si le Cinéma ne les lui apportait à domicile, pourrait-on dire, en abondance, à des prix pour toutes les bourses et selon le goût de chacun ? Pour nous cacher un trop réel Univers, il dresse devant nos yeux ses écrans scintillants et bourdonnants.

Ici mieux que partout ailleurs, afin de voyager plus librement à travers ses Mille et une Nuits, en complément de son bandeau, Eros possède la lampe d'Aladin. Quel système d'éclairage conviendrait davantage à sa folle compagne ? On ne s'ennuiera plus au logis. En route pour les voyages aux lointains pays, des voyages de noce avec l'Inconnue, l'Eternelle Désirée, et... dans un fauteuil.

Les ténèbres se peuplent, sur l'écran les images se succèdent rapides et précises mais toujours assez fugitives pour nous laisser sur notre appétit. « Timide Amour, tu vois bien que là, rien n'est refusé à ton audace, que toutes les chances te sont offertes, toutes les victoires promises. Regarde couler tes larmes, palpiter tes extases. » Oh ! ce baiser que deux mètres de pellicule éternisent ! J'entends Julot chuchoter à l'oreille de Margot : « Battrons-nous jamais ce record ? » « Et regarde ce visage auquel un instant de savant éclairage confère une passagère beauté. Son mensonge va s'établir dans les mémoires et ne plus en finir de troubler les cœurs. Amour, es-tu content ? »

Il n'est pas jusqu'aux accessoires du drame qui n'entrent dans le mouvement et n'aident à l'hallucination. Brusquement tirés de l'ombre, jetés sous nos yeux, isolés de ce qui les entoure, inondés de lumière, ils se prennent eux-mêmes à vivre intensément. Le diamant de la bague, la lame du poignard, les dents de la Star rivalisent ; le sang coule sur l'acier, sur la joue une larme ; dans le cristal, le champagne expire en bulles ; la soie chatoie, la bûche rougeoie ; la volaille en carton transpire et fume. A grands coups de projecteurs, au commandement des sunlights s'éveille l'âme des objets inanimés.

L'hallucination gagne la salle où d'invisibles présences deviennent plus présentes, plus voisins voisin et voisine, plus prochain mon prochain ; chacun, grâce à l'incognito de l'obscurité, pouvant abandonner le garde-à-vous physique et mental qui nous tient dressés sous l'œil d'autrui. Les âmes aspirées par le vertige du spectacle, les corps s'avachissant au creux de profonds fauteuils faits, semble-t-il, à cette intention, à tâtons dans l'obscur coude à coude, la main cherche, s'égare ou s'abandonne dans une autre main, le front cède au besoin de se reposer au chaud d'une épaule, les lèvres... Et pour faciliter l'essor des âmes comme le béat engourdissement des corps, de la musique, des flots de musique bonne ou mauvaise mais qui toujours vers le haut ou le bas provoque l'évasion.

« Sais-tu bien, coquin d'Amour, que Dieu (Celui qui s'écrit avec une majuscule, ne t'en déplaise) n'est pas plus astucieusement servi dans ses cathédrales et ses églises que toi dans les sanctuaires consacrés au septième Art ? Les moyens pour capter les âmes sont presque identiques à ceux

que tu emploies pour te soumettre nos cœurs et nos sens. Bon gré mal gré, ne nous faut-il pas emprunter à peu près les mêmes voies vers l'amour divin et vers toi ? Une même pénombre, les mêmes doubles portes nous y tiendront corps et âme plongés en vase clos, aussi isolés que possible du réel dans l'irréel. Ce qui pourrait nous parvenir des vains bruits du monde sera couvert par le chant des orgues. (Ils ont les leurs comme tu as les tiennes au Cinéma). La lumière du jour ne descend plus du Ciel sur la pieuse assistance que tamisée et spiritualisée. C'est sous la caresse des vitraux que s'animera d'une vie fictive une foule de marbre et de bonshommes peints, toute l'imagerie du plus merveilleux des contes. Ici pour ouvrir à nos rêves des horizons illimités, simplement la haute verrière, le brasillement des cierges, une petite veilleuse qui clignote. Tous les appareils de projection éclaboussant quatre mètres carrés de toile avec tout ce qui galope dessus, en font-ils plus ou moins ? Quel que soit l'insatisfait, à genoux sur son prie-Dieu ou confortablement installé dans son fauteuil au Cinéma, le voici parti vers cet ailleurs, c'est-à-dire vers l'inaccessible perfection d'un amour mystique ou charnel.

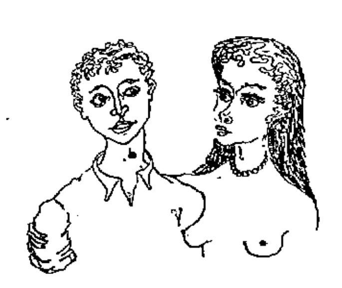
Rejoignons le « mordu de l'écran » à la sortie. Une fois que la lumière du jour lui sera rendue, il éprouvera une sensation presque douloureuse à se retrouver soi en soi-même et dans la rue, une vraie rue parmi une vraie foule de vrais êtres en chair et en os, et qu'il s'entendra accueillir par des bruits et des voix à l'état de nature. Ce retour au monde réel se fait d'un pas d'abord hésitant et les yeux clignotants. Il exige un moment de réacclimatation.

Une personnalité limitée qui sort de là, demeure dévastée comme jardinet après l'orage. Son petit enclos, les barrières abattues, livré aux quatre vents du ciels, Eros peut y venir semer l'herbe folle.

Faut-il le déplorer ? Il existe une opinion philosophique assurant que la Création est œuvre du démon dont nous devons autant que possible fuir la réalité, et cela où que ce soit, par quelque moyen que ce soit. De son côté, dans sa parabole de « la caverne », le divin Platon cherche à nous convaincre de l'irréalité de ce que nous tenons pour réel, et il invente le Cinéma lorsqu'il nous montre, sur la paroi de sa caverne, vivre un monde, qui n'est que l'ombre de ce qui existe réellement, projeté de l'extérieur à l'intérieur par les rayons d'une lumière éternelle.

Alors, ma foi, dans l'ignorance où se trouve la réalité et incapables de dire si ce qui est est inférieur ou supérieur à ce qui n'est pas, ne contrarions pas Eros et dans ce cas : « Viens ma mignonne, allons au Cinéma. »

BOUSSAC DE SAINT-MARC.



Le Violon de Crémone

d'après Hoffmann

par

Louise de Vilmorin

SCÉNARIO

" Ce scénario est impossible à tourner... "

Les Producteurs.



Demi-jour au crépuscule. Brume légère. On entend un grand et triste bourdonnement de cloches. Tandis que l'oreille s'emplit de ce bourdonnement, l'œil, peu à peu, distingue la silhouette d'une église et celles des maisons entourant la place d'une petite ville.

Au son des cloches se mêle tout à coup le galop d'un cheval. Le cavalier débouche sur la place et s'arrête brusquement. Quelques ombres circulent. Le cavalier écoute les cloches qui font vibrer l'air du soir et on l'entend distinctement s'écrier :

— Ah ! mon Dieu, on dirait que tous les rêves de ma jeunesse ont été mis en terre aujourd'hui !

Comme il prononce ces mots, trois hommes passent près de lui. L'un d'eux, qui est solidement soutenu par ses compagnons, sautille bizarrement d'un pied sur l'autre ; il se trémousse et gigotte. Il porte à son chapeau un long crêpe flottant ; un archet, en guise d'épée, est suspendu à son côté. Le cavalier perçoit confusément quelques exclamations joyeuses qui détonnent et produisent un malaise à cette heure et dans ce cadre d'une grandeur assez lugubre.

Rudi, le jeune cavalier, saute à terre et prend son cheval par la bride.

— Monsieur le conseiller Krespel ! s'écrie-t-il.

Les trois hommes s'arrêtent aussitôt et se retournent. Rudi s'élance vers eux. Le conseiller Krespel repousse du coude les deux compagnons qui le soutenaient et s'avance seul à la rencontre du jeune homme à qui il tend les mains en disant :

— Soyez le bienvenu, monsieur l'Etudiant ! Je vois que vous ne m'en voulez pas. Venez, vous me comprendrez mieux que ces gens-là, ajoute-t-il en désignant ses compagnons. Puis, d'un pas rapide, il entraîne Rudi vers sa maison.

(Le conseiller Krespel est alors un homme d'à peu près 70 ans. Il n'a jamais eu l'air jeune. Son crâne est chauve, mais ses cheveux abondants au-dessus de ses tempes et sur sa nuque, tombent en mèches sur son col).



On ne distingue que vaguement la façade de la maison du conseiller Krespel. Krespel lâche la main de Rudi et le jeune homme attache son cheval à un anneau fixé au mur. Ils entrent, gravissent l'escalier et pénètrent dans le cabinet de Krespel. De nombreux violons sont suspendus aux murs. Ils sont tous voilés de crêpe. Une branche de cyprès est accrochée à la place d'un violon manquant.

— Antonia ! Antonia ! s'écrie douloureusement Rudi.

Krespel est debout devant lui, l'œil fixe, puis il décroche un violon, le brise contre le mur et en jette loin de lui les débris.

— Ah ! s'écrie-t-il avec des sanglots, je n'en ferai plus, plus jamais, plus jamais maintenant !

Glacé d'effroi, Rudi veut fuir mais Krespel le saisit par le bras et lui ordonne de rester.

— Restez donc, restez donc, monsieur l'Etudiant, n'ayez pas peur ; je ne suis pas fou comme on le dit. Le malheur m'a frappé parce que l'autre jour j'ai voulu...

Il n'achève pas sa phrase : pris de vertige il chancelle et tombe. Sa vieille gouvernante Agnès accourt.

Rudi laisse le conseiller entre les bras de la bonne femme et se hâte de quitter cette maison où la folie porte le deuil.



Le lendemain Rudi sort de l'auberge où il a passé la nuit. Il est prêt à poursuivre sa route.

C'est un joli matin d'automne. Le soleil brille. La rue est animée. Il regarde les passants et les maisons comme s'il cherchait à retrouver ou à préciser un souvenir.

Le palefrenier de l'auberge lui amène son cheval. Rudi se met en selle et s'éloigne. Parvenu aux frontières de la ville il se ravise, fait demi-tour, revient sur ses pas et s'arrête à la porte du conseiller Krespel.

*

Il saute à terre et frappe plusieurs coups à la porte. La vieille gouvernante, Agnès, apparaît.

— Je n'ai pas voulu partir sans prendre des nouvelles du conseiller, lui dit-il.

Elle lui dit d'entrer. Il attache son cheval et Agnès le conduit jusqu'au cabinet de travail du conseiller.

Krespel assis devant sa grande table, sculpte de petits jouets d'enfant.

— Le souvenir m'a retenu. Il ne me laissera pas partir avant que vous ne m'ayiez donné des nouvelles d'Antonia.

Krespel regarde Rudi d'un air désolé, puis, posant près de lui son ciseau, il lui indique de la main un siège à ses côtés. On voit qu'il souffre.

Rudi est à la fois déconcerté et inquiet.

— Ah ! s'écrie-t-il, je vous demande pardon ; l'amour rend indiscret ; et humblement il ajoute :

— Allez-vous me chasser, ou bien avez-vous lu dans mon cœur ?

Le conseiller se lève. Il prend Rudi par la main. Ils sortent de la pièce.

*

Krespel conduit Rudi s'asseoir sous les tilleuls du jardin.

— Je vous raconterai tout ce que je sais, tout ce qu'elle m'a raconté et tout ce que je suppose, dit-il.

— J'y ajouterai mes propres souvenirs, répond Rudi.

*

— Dès ma première jeunesse, commence le conseiller Krespel, je me passionnai pour la musique. Néanmoins le destin ne me permit pas de me livrer exclusivement à cet art. J'étudiai le droit. Je devins conseiller à la Cour du Prince. Le Prince avait certaines revendications territoriales. Il me confia la rédaction d'un mémoire justifiant des prétentions qu'il se proposait de faire valoir auprès de l'Empereur. Je m'en tirai bien. Le succès fut complet. Le Prince me jura de m'accorder ce que je lui demanderais, or je ne désirais que d'avoir une maison construite à ma fantaisie. Il me fit cadeau d'un terrain qui était alors situé aux portes de la ville.

*

Krespel trente ans plus tôt. Il a quarante ans.

Il se rend chez le meilleur maître maçon de la ville et lui dit :

— Je m'adresse à vous, pour construire ma maison, comme au maître maçon le plus expérimenté que je connaisse.

— Eh bien, monsieur le Conseiller, voyons d'abord quel genre de maison vous désirez bâtir, et puis nous établirons un plan, un devis.

Le maçon est stupéfait en entendant Krespel lui déclarer :

— Ces menus détails n'ont pas le sens commun. Suivez-moi, voulez-vous ?

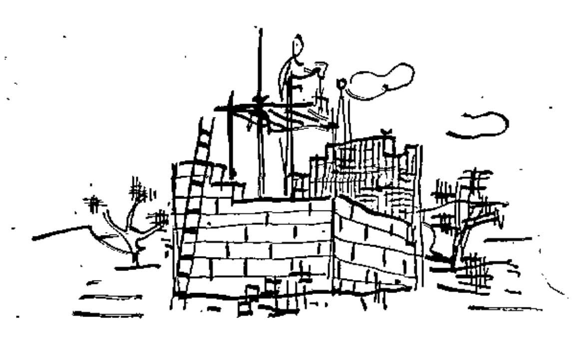
Le maître maçon, ébahi, suit Krespel jusqu'à l'emplacement qu'il a choisi pour sa maison.

Là, le conseiller lui dit :

— Elevez ici les quatre murs de ma maison. Vous vous arrêterez quand je vous dirai : Assez !

— Quoi, s'écrie le maître maçon, quatre murs sans fenêtres ni portes ? Mais vous n'y pensez pas ! M. Krespel, vous n'entendez rien à la bâtisse !

— Veuillez exécuter mes ordres, répond Krespel, je ne vous paie pas pour m'apprendre à penser.



Le maître maçon entreprend les travaux.

Krespel, pressé de voir la besogne avancer, prodigue aux ouvriers vins et victuailles afin de leur donner du cœur à l'ouvrage.

Les maçons trouvent ce procédé de bon goût. Ils aiment Krespel.

Les quatre murs s'élèvent à vue d'œil et dépassent déjà la hauteur normale lorsque Krespel s'écrie : « C'est assez ! C'est assez ! »

Les truelles s'arrêtent aussitôt. Les ouvriers descendent de leurs échafaudages et vivement se rangent en cercle autour du conseiller.

L'air béat, il contemple le travail et soudain court se placer à l'extrémité du terrain, puis revient en comptant ses pas jusqu'au pied de la construction, sur quoi,

faisant le tour de sa future maison, qui n'a ni portes ni fenêtres, il indique du bout de sa canne quelques points sur les murs en disant :

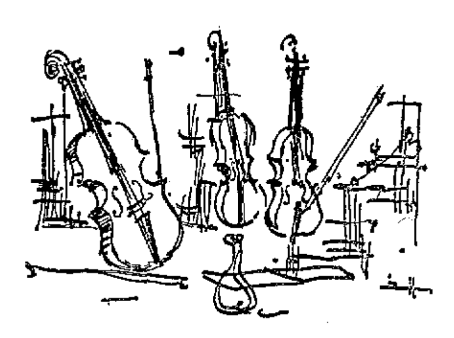
— En avant les pioches ! En avant ! Une ouverture ici, une ouverture là. Ici la porte d'entrée et là, là, là, les fenêtres...

Par moment, le maître maçon proteste. Il lève les bras au ciel :

— M. Krespel, c'est impossible !

Krespel ne veut rien entendre. Il n'y a pas d'observations à lui faire et, sur un signe de sa main, les ouvertures s'ouvrent à tort et à travers.

— Les caprices les plus bizarres sont le privilège des riches, déclare-t-il. L'industrie ne vit que de cela.



Les gens de la ville rient en passant devant l'étrange bâtisse, mais Krespel les laisse plaisanter. Sa maison est vite terminée et en dépit de ses irrégularités, un sentiment d'inexplicable poésie en harmonise les éléments.

L'intérieur en est agréable et habilement distribué.

Krespel donne un banquet aux ouvriers et à leurs familles. Les femmes improvisent un bal. Krespel danse et, à la fin de la fête, il décroche un des quelques violons déjà suspendus aux murs et joue, comme un ange, jusqu'à l'aube.



Dix ans plus tard.

Krespel est dans son cabinet de travail. Des violons en grand nombre sont suspendus aux murs. Assis devant une table couverte d'outils, d'archets et d'instruments de lutherie, il examine un violon qu'il tourne et retourne dans ses mains. Il se lève, prend un archet et improvise, sur ce violon, une petite mélodie.

Pendant qu'il joue, la porte s'ouvre et Agnès, sa gouvernante, passe la tête.

Il s'interrompt :

— Eh bien, Agnès, demande Krespel, qu'y a-t-il ?

— Oh ! rien, répond-elle, je ne voulais qu'entendre votre nouvelle merveille.

— Une merveille ! Oui, c'est une merveille ! Je n'en ai jamais eu de meilleur entre les mains.

— Et dire que demain vous l'aurez démonté, mis en pièce, brisé en un mot ! Ah ! M. Krespel, attaquez-vous donc plutôt aux violons que vous fabriquez, dit-elle en désignant les instruments suspendus aux murs.

— Pourquoi les démonterais-je ? Je connais leur secret ; ce sont les secrets des autres qui m'intéressent.

On entend le bruit du marteau frappant la porte d'entrée.

Agnès sort et le conseiller Krespel reprend son violon et joue.



Agnès revient et chuchote :

— C'est le docteur Keller et sa jeune femme. Faut-il les faire entrer ?

— Mais oui, bien sûr, faites-les entrer et, souriant, il se prépare à les recevoir en tenant d'une main violon et archet.

— Entrez, entrez cher docteur Keller. Entrez charmante dame Anna, dit-il.

Ils échangent des saluts.

— Excusez-moi de venir vous voir ainsi à l'improviste, dit le docteur Keller, je voudrais vous parler de violons. Ma femme s'y intéresse. Votre compétence est sans égale et ma femme est la plus impatiente des épouses. C'est pourquoi je me suis permis...

Le docteur Keller s'incline devant Kresler qui s'incline devant Mme Keller.

— Ainsi, dit Krespel en s'adressant à Anna Keller, vous vous intéressez aux violons. Vous êtes musicienne ?

— Oh ! Musicienne oui, je suis musicienne ou je crois l'être... répond-elle assez timidement. Je joue du violon un peu, très peu, très mal.

— Seriez-vous une grande artiste pour être si modeste ? dit-il en lui adressant un regard de feu.

La jeune femme apeurée se blottit contre son mari.

— Quel homme étrange, lui murmure-t-elle à l'oreille, tandis que le conseiller Krespel s'éloigne pour décrocher un violon qu'il lui tend en disant :

— Tenez, voici mon dernier-né.

La jeune femme hésite à s'en saisir, puis le prend.

Krespel lui présente un archet :

— Jouez, dit-il doucement.

Le docteur Keller fait à sa femme un léger signe de tête, sur quoi elle joue les premières mesures d'une mélodie très simple.

— Ah ! Je connais cela ! Je connais cela ! s'écrie le conseiller en bondissant et, s'emparant de son nouveau violon, il se met à jouer avec elle.

Dès que la musique prend fin, le docteur Keller s'adresse au conseiller :

— Oserais-je vous demander, cher conseiller, si vous vendez parfois un de vos violons ?

— Jamais. Je démonte ceux que j'achète et je garde les miens. Pourtant je suis prêt à en choisir un pour votre charmante femme qui, dans quelques semaines, pourra, si elle le veut, venir jouer chez moi. Oui, docteur Keller, dans quelques semaines, car je pars pour Venise où l'on m'a signalé un violon de Crémone.



Le conseiller Krespel part pour Venise. On le voit monter dans une voiture de poste.



Venise.

Le conseiller connaît dans cette ville quelques hommes qui sont, comme lui, épris de musique.



Au théâtre San Benedetto, le soir de son arrivée, il entend et applaudit la célèbre chanteuse Angela.

Après la représentation, au cours d'un souper d'artistes, on le présente à Angela dont il tombe amoureux. Tout le monde entoure le conseiller qui s'est rendu célèbre en achetant, ce jour-là, le fameux violon de Crémone. Il fait admirer ce violon d'une perfection unique, mais les félicitations le laissent distrait. Il ne fait attention qu'à la belle Angela. Elle a vingt ans.

Soir après soir, il retourne l'entendre.

Elle reçoit de mystérieux petits billets.

On voit Krespel diriger la confection d'immenses bouquets de fleurs. Il achète des bijoux, des châles, des dentelles, des friandises qu'anonymement il fait porter au théâtre dans la loge d'Angela.

Elle rêve d'un prince charmant. Elle se voit riche et princesse et en parle à ses amies qui l'envient.

Un soir, enfin, pendant un entracte, Krespel entre brusquement dans la loge d'Angela. Elle est seule. Il se jette à ses genoux :

— Je vous aime, je vous adore, lui dit-il, mais, hélas ! Je ne suis qu'un pauvre homme !

Il a cinquante ans. Il en paraît davantage.

— Un pauvre homme ? Je vous plains, s'écrie-t-elle.

— On est toujours pauvre quand on aime, répond-il avec feu.

— Oh ! Non, on est parfois riche, dit-elle en lui montrant les cadeaux et les fleurs qui encombrent sa loge et les bijoux qu'elle porte à ses doigts, à ses bras, à son cou.

— Oh ! Tout ceci n'est rien, mes promenades n'ont fait qu'amuser mon amour. Je suis heureux que vous ayez accepté...

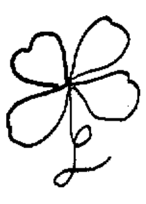
— *Quoi ? Alors tout ceci, tout cela, c'est vous ? fait-elle. Il ne répond pas.*

Ils se regardent.

Les yeux d'Angela sont pleins de douceur. Krespel voit qu'elle s'amuse et qu'elle est attendrie.

— Enfin un homme courageux et généreux ! s'écrie-t-elle. Il est vrai que courage et générosité vont d'ordinaire ensemble.

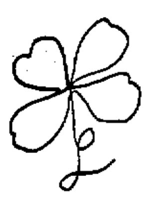
Elle lui tend ses deux mains qu'il couvre de baisers.



Une petite chapelle à l'aube. Pénombre. On reconnaît Krespel et Angela. Musique lointaine, étouffée. Cierges.

Un mariage secret unit le conseiller à la prima dona.

On les voit sortir de la chapelle. Krespel prend sa femme dans ses bras, puis la soulève et descend en la portant, les marches du parvis. On entend un rire très clair. Ils disparaissent.



Krespel a acheté une belle villa aux environs de Venise. C'est là qu'il passe ses journées à lire, à flâner, à écrire et à jouer sur son fameux violon de Crémone. Pourtant le conseiller n'est pas vraiment heureux. Angela, ange sur la scène est un diable en ménage. Elle ne lui permet ni de l'accompagner au théâtre ni même de l'attendre à la sortie des artistes. Elle prend plaisir à tenir secrète une union que le conseiller aimerait à rendre officielle. Elle rentre tard, tantôt tendre et amoureuse et tantôt criant et tempêtant pour la moindre des choses. Chez elle Angela se met en colère pour une rose effeuillée sur une table du salon :

— Quel désordre ! s'écrie-t-elle. Vous prétendez ne vivre que pour mon bonheur et vous ne pouvez m'épargner un spectacle si mélancolique ! Cette rose effeuillée nous portera malheur.

Elle pleure. Il tente de la consoler. Elle le repousse durement et lui dit :

— Je ne vous aime plus !

Au même instant elle éclate de rire parce que le chat, en sautant sur la table, fait s'envoler et s'éparpiller les papiers du conseiller. Alors elle se jette au cou de son mari qui se débat :

— Je t'adore, allons, laisse-moi donc t'embrasser. Veux-tu un baiser, oui ou non ?

— Au diable les baisers d'une méchante femme, répond-il en riant.

— Ingrat, une méchante femme, moi ? Tu veux me faire mourir.

Il la prend dans ses bras et la cajole.

Pigeons sur le bord de la fenêtre. Chat ronronnant à leurs pieds.

— Dès que je ne suis pas inquiet, je crois rêver, murmure Krespel. Le bonheur a bonne volonté : il veut nous être fidèle. Pourquoi le chasses-tu, pourquoi t'appliques-tu à le déconcerter ?

— Le bonheur, c'est toi qui le chasses ! Tu ne me fais que des reproches.

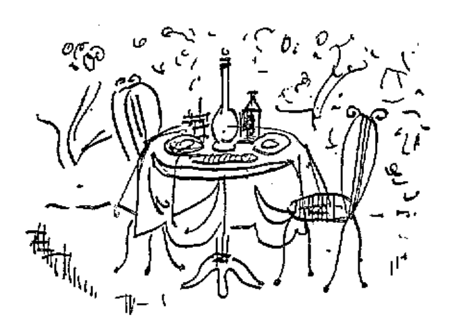
Une servante, paysanne italienne, vient annoncer que le dîner est servi.

— Je vais me faire belle pour toi, s'écrie Angela.

Elle se sauve. On entend ses cris pressant la femme de chambre. Le conseiller met ses mains sur ses oreilles. Il sourit mais son sourire fait la grimace.

Angela apparaît dans le costume qu'elle portait au théâtre San Benedetto le soir où Krespel l'a entendue pour la première fois. C'est une très belle et romantique robe espagnole.

— Que tu es charmante, lui dit-il. Quand je te vois ainsi, la froide raison, elle-même, donne raison à ma folie.



La table est mise dans le jardin devant la maison. Tout est joli, simple, frais. Impression de paix et de douceur. Jour tombant. Grande corbeille de fruits. Hauts candélabres dont la paysanne est en train d'allumer les bougies. Le couple apparaît. Angela et Krespel s'asseoient face à face.

Angela chantonne tout en mangeant. Krespel la regarde tendrement mais un peu tristement. Il ne mange pas. Son assiette est encore pleine quand celle d'Angela est vide.

— Tu ne manges pas ? demande-t-elle. A quoi penses-tu ?

Il soupire.

— Des soupirs maintenant ? dit-elle.

— Angela, Angela, dis-moi, je t'en prie, pourquoi tu veux garder notre mariage secret ?

— C'est une fantaisie qui me plaît, répond-elle.

— C'est une fantaisie qui me déplaît, dit-il.

— Et pourquoi ?

— Parce que j'en souffre. Je suis ton mari, j'en suis fier et je voudrais qu'on le sache.

— Ah ! oui, tu voudrais pouvoir me suivre pas à pas, me surveiller, m'épier, me gronder en public, me rendre ridicule !

— Te rendre ridicule ? Comment cela ? Je ne comprends pas ?

— Eh bien oui ! fait-elle en hésitant, je déteste les taquineries et mes amies se moqueraient de moi si je leur disais que tu es mon mari.

Krespel se lève furieux.

— Ah ! on se moquerait de toi ! Voilà la vérité ! Voilà ce que tu crains ! Tu me trouves laid, tu me trouves vieux, tu me trouves juste assez bon pour te faire des cadeaux, et tu te sens ridicule de m'avoir épousé ! Eh bien ! personne ne saura jamais que je suis ton mari. J'en fais le serment. Honte ! Honte de moi ! Non, je ne serai pas la cause de ton ridicule ! Ah ! on se moquerait de toi...

La colère de Krespel amuse Angela.

— Bravo! Bravo! ton serment me rassure. Je tremblais et maintenant me voilà bien tranquille !

Krespel gesticule, bouche ouverte. Des exclamations indistinctes s'échappent de ses lèvres. Angela cabrée sur sa chaise, la tête rejetée en arrière étouffe de rire.

Le conseiller, au comble de la fureur, renverse un des chandeliers et disparaît, les bras tendus, les mains ouvertes comme un aveugle à tâtons.

La paysanne qui arrivait en portant un plat, disparaît en poussant des cris.

Angela, seule, rit toujours.

*

Quelques jours plus tard.

Le conseiller Krespel est seul dans le salon. Fenêtres ouvertes sur le jardin. Grand calme.

Krespel prend son violon de Crémone et joue une très belle musique. Ses yeux sont mi-clos. On voit qu'il est heureux.

Le visage d'Angela apparaît dans l'entrebaillement de la porte qu'elle a ouverte sans bruit.

A son gentil sourire, à la douceur limpide de ses yeux, on comprend que le ménage est tout à fait réconcilié. Elle s'approche sur la pointe des pieds, et, tout doucement, en se baissant, elle passe sous le bras droit arrondi de Krespel et appuie sa tête contre son épaule. Il continue à jouer.

Krespel est donc debout, la tête inclinée à gauche sur son violon, la main droite, guidant l'archet et, sur son épaule droite, repose la tête de sa chère et jeune femme. Le groupe qu'ils forment ainsi est extrêmement beau et poétique. On voudrait qu'il fût éternel. Une mélancolie ravissante tient le cœur en suspens.

Mais hélas ! le conseiller, par un geste qu'on ne pourrait même pas qualifier de maladroit, touche du bout de son archet, un cheveu de la prima dona. Celle-ci, aussitôt se met à trépigner et à crier en se tenant la tête comme si le conseiller l'avait blessée. Puis, après l'avoir regardé avec rage, elle lui arrache son violon, court à l'autre bout de la pièce et brise l'instrument sur une table de marbre.

Alors le conseiller, qui d'une part est furieux, et qui, d'autre part est plus cruellement blessé que s'il avait reçu un coup de poignard, s'avance calmement vers Angela, la prend dans ses bras, la soulève de terre et, froidement, la jette par la fenêtre.

Sans manifester la moindre émotion, il lance un regard aux débris du violon de Crémone, puis sort, fait atteler sa voiture et fuit vers l'Allemagne pour se soustraire aux conséquences du meurtre qu'il a commis.

LOUISE DE VILMORIN.

(*A suivre.*)

Titre et trèfles de Louise de Vilmorin. Vignettes de Jacques Doniol-Valcroze.



L'AMOUR DANS LE CINÉMA par Jacques Audiberti

(Suite de la page 22)

Ainsi, le baiser de cinéma grouille de noms américains. Par la suite, certes, les Charles Boyer et les Pierre-Richard Willm, les Simone Simon et les Michèle Morgan s'y colleront avec l'entrain voulu. N'empêche que pour nous il est américain d'abord. Ici, en effet, au domaine des arts et du spectacle, le baiser n'était pas reçu.

Nos siècles occidentaux ne manifestèrent, dans l'ensemble, aucune gêne devant la plastique des corps dévoilés. On ne bannissait guère que la fibre précise du désir masculin et ces duvets que les instituts de beauté déclarent superflus. Ces derniers, toutefois, la sculpture les admettait striés dans la masse du marbre.

L'idéalisme décoratif des compositions murales attestait le surnaturel. Certains attributs, casques délirants ou carquois de bal masqué, soulignaient, en outre, le caractère hypothétique et non situé de l'anecdote. On pouvait aller, dès lors, très loin. Jusque sur le plafond des papes les titans de la fresque entassent les plus indubitables perspectives d'épiderme. Nul ne trouve à redire aux amours interzones. L'artiste n'a qu'à se recommander de Jupiter pour que l'autorité laisse passer la nudité totale de la blanche mortelle avec son cygne ou son taureau. Les muscles au maximum et toutes fossettes dehors, mille toiles célèbres nous tendent des rapts, des viols, piscines de chair, concerts de torses, nuques, chevelures. Les doigts virils flattent les seins parfaits. La coulée des drapés multiplie avec une harmonieuse et perfide netteté le libre échange des galbes consentis. Or, nulle part, jamais, ces faunes, ces dieux et ces guerriers ne mélangent leur bouche avec celle de leurs maîtresses.

Les visages, parfois, inclinent l'un vers l'autre. Mais montagnes et forêts se suspendent entre eux. Dans quelques cas extrêmes, soit au moyen âge, soit sous Louis XV, les lippes s'effleurent vraiment. Mais c'est plutôt la joue qui prend. Au théâtre, le baiser préfère n'être qu'un mot sur lequel brode Agnès, ainsi que Cyrano. Quand il a lieu, c'est pour que le coupe en deux, tout de suite, l'arrivée, burlesque ou dramatique, de quelque importun.

Cette réserve de la palette et de la scène devant le baiser venait en partie des difficultés qu'on éprouvait à le mettre en page. Il ne peut, en effet, être montré de face sans, du même coup, l'être de dos, à moins qu'on le préfère de profil, auquel cas les nez se bouffent entre eux. De plus, le poil gêne. Tout le temps qu'un barbu baise une femme sur la bouche, elle devient la femme à barbe. Mais, surtout, jusqu'aux premiers lustres du siècle présent, ce baiser équivalait, dans notre littérature, dans nos mœurs, à l'acte génital foncier. Il en était le simulacre et l'engagement. On imprimait qu'après le baiser la femme qui ne se donne pas commet un faux.

Le baiser agenouillé que, dans le *Rouge et le Noir,* Gérard Philipe (dans le rôle de Gérard Philipe) donne à Danielle Darieux (dans celui de Mme de Rénal) se situe, sur-le-champ, comme il sied, dans l'ininterrompu crescendo de ces contacts que la médecine légale appelle des rapports.

Une hérésie particulière au marais poitevin, décrite avec précision par notre cher Larousse sous le nom de « maraîchinage», consistait à s'aboucher garçon et fille pour un voluptueux bilinguisme se bornant à sa propre consommation. Eh bien ! cette pratique, tenue pour exceptionnelle en notre pays, s'étalait dans les films américains quand ils débarquèrent voici quarante ans. Nous fûmes interloqués.

L'attentat public à la pudeur y prenait des allures de salamalec anodin. Ces gens jouaient sans cesse avec leur bouche, en mâchant tantôt de la gomme, tantôt les lèvres d'autrui. La tête glabre de l'homme et la jolie tête de la femme se savouraient entre elles sans que le reste de leurs personnes fasse mine d'être au courant de ce dîner de têtes. Le plus souvent il avait lieu debout. Il durait des minutes. Ce n'était plus un point rose, c'était le tunnel de la Nerthe. L'interminable insistance de ces archanges imberbes à se souder par le visage laissait imaginer qu'ils pratiquaient une manière aérienne et nouveau-monde de se faire des enfants par le souffle, sans que Bessie Love ait besoin de se défaire de sa ceinture ni William Hart de ses revolvers. L'incurable asepsie glycérinée des acteurs et du décor accentuait l'immatériel du procédé. L'agacement poussait les témoins, c'est-à-dire les spectateurs, à poursuivre, de fauteuil à fauteuil, avec le concours des voisines inconnues, dans le hasard des ténèbres, les développements caressants qui, dans la bonne règle, auraient prolongé ces chefs-d'œuvre d'audace et d'hypocrisie.

Cette réminiscence n'est pas hors du propos. Même esquissée, une étude sur l'amour dans le cinéma ne saurait éluder l'amour dans les cinémas.

Le stéréoscope voyeur a cent ans. Il persiste dans quelques baraques de la foire ambulante qui serpente, tout au long de l'année, Nation, Denfert, Trône, Clignancourt. Dans deux boutiques de jeux électriques fonctionnent encore, à Pigalle, deux kinétoscopes édisoniens, binoculaires à *fleur de mur, fente pour la monnaie*. Ils débitent, vingt francs le coup, des *Nuits de noces*, des *Folle Passion*, saccadées, zébrées, d'avant la guerre, n'importe laquelle. Cette tradition pimentée du théâtre optique explique, en partie, que la clientèle des cinémas les ait, au début, considérés comme destinés aux brèves rencontres à tâtons.

Le baiser américain n'était pas en cause seul. En effet, dédoublé, les deux fragments de lui-même rattachés l'un à l'autre, à plusieurs mètres de distance, par le ligament du regard, le spectateur ne résistait pas à reporter sur son propre corps d'homme invisible, noyé dans une profonde obscurité, la folle liberté de son esprit, projeté, en avant de lui, sur l'écran, où il se liait machinalement au mouvement démesuré de fantômes éblouissants.

Les exploits de Lon Chaney, le glissement de Conrad Veidt étaient accompagnés par la sourde et haletante symphonie du parterre, conciliabules avec l'ouvreuse, sièges qui claquent, gens qui changent de place, murmures de vêtements, frôlements, marchandages, chuchotements. Des amateurs couraient les salles les plus honorables afin de tomber sur la femme nue, nue sous son manteau de fourrure, créature chimérique jusqu'à un certain niveau. Dix pour cent des légendes drôles, dans les journaux,

commençaient en ces termes : « Un monsieur, au cinéma, est assis à côté d'une dame... »

En mil neuf cent vingt-sept, à Paris, d'un seul coup, avec le *Chanteur de Jazz,* le coq du parlant dissipa les ombres sirupeuses de la nuit sorcière. Ses minuscules vertiges accidentels et sporadiques ne sauraient aujourd'hui donner l'idée de ce que fut son épaisseur touffue. Mais l'hormone égrillarde tient bon.

Le cinéma relance Mae West dans Marilyn Monroe. Le cinéma fait entrer, dans *Ouragan sur le Caine,* où elle n'a que faire, une intrigue amoureuse. Le cinéma tourne, en ses usines, des *Obsession* et des *Rage au corps,* qui ne répondent qu'à l'obsession et à la rage commanditaires de jouer sur le velours de la peau, pour ainsi dire à coup sûr, tout en faisant de l'œil à l'éventuelle bonne fortune que ces bandes au chatouillement prémédité soient confondues avec des *Ange bleu* et des *Tramway* où, répétons-le, les éclairs déshabillés ne sont que les instruments et les serviteurs d'une parfaite, urgente et comme spontanée réussite de la pensée dans une volute de formes.

Ces diverses complaisances trafiquent du don qu'il sait qu'il a d'exciter un intime affranchissement imaginatif toujours ouvert du côté de l'érotisme, tant charnel que sentimental, que précisent aussi bien le culte de la vedette, caractérisé par l'illusion, plus ou moins lucide, d'un amour réciproque entre l'idole et l'idolâtre, que le soin déployé par la censure à surveiller de près le prodigieux effet de la loupe des cinéastes sur les baigneuses turques d'Ingres et les nymphes et les satyres de Rubens, qui n'attendaient qu'elle pour se mettre à vivre, bouger, vibrer.

« C'est avec de la cuisse qu'on fait marcher le public. » Il se trouve toujours quelqu'un, qui crie très fort, pour rappeler ce théorème de psychologie commerciale au cours des entretiens qui préludent à chaque film.

Mais il n'est pas au pouvoir de la cuisse de dévorer l'aile.

En dépit d'une hérédité périlleuse, sans trêve tenue à jour par le miaulement vénal des carnets de chèques, le cinéma, devenu l'art des arts, épanouit sa chevauchée en voûte céleste et humaine pour que nous planions éveillés dans la générosité de l'espace où la phosphorescente queue de comète du rire, Chaplin, Tati, De Filippo, les fables animales et divines, Walt Disney, Jean Cocteau, la tumultueuse rivière des croisades et des épopées, Gance, Poudovkine, Eisenstein, King Vidor, Cecil B. De Mille, Guitry, s'enlacent aux paillettes du fait divers symbolique, Murnau, Capra, Orson Welles, Carné, Clouzot, et à la voie lactée des humbles détails italiens ou japonais, De Sica, Yako Misuki, pour construire, de secrets éclatés, une réponse en bloc aussi prodigieuse que l'allégorie du Printemps telle que la caméra de Luciano Emmer la fait avec lenteur surgir de Botticelli, pour qu'enfin nous la regardions après, tant de fois, l'avoir vue.

Jacques Audiberti

POUR CONTRIBUER A UNE ÉROTOLOGIE DE LA TÉLÉVISION

par André Bazin

(Suite de la page 26)

Nul doute par conséquent que le « direct » ne constitue un facteur déterminant des possibilités érotiques de la Télévision, l'épithète étant, on l'a compris depuis le début, entendue ici dans le sens le plus large qui soit. Mais la « présence » de l'objet ne se rapporte encore qu'à la forme, ou, si l'on veut, au support du *sentiment*, il *reste* à *en* définir le contenu; c'est ici qu'intervient nécessairement la sociologie.

De par sa technique et son économie la télévision est fondamentalement condamnée à la consommation familiale. Les dimensions de l'image en restreignent la vision optima au nombre normal des membres d'une famille, c'est-à-dire de 2 à 5 ou 6 spectateurs. L'usage créant évidemment les programmes, il s'en suit une censure virtuelle qui, dans le domaine en question, contribue à limiter les audaces de la télévision à celles que pourrait à peu près s'autoriser un cinéma également de consommation familiale. Rendons en passant à la Télévision française cette justice qu'on s'y efforce de donner des programmes « pour adultes », en priant les enfants d'aller se coucher, mais comme on ne saurait les y obliger, les licences demeurent forcément d'une nature plutôt intellectuelle et n'affectent guère la mise en scène.

Qu'on ne se figure pas cependant que le caractère familial de la télévision n'en limite que les sujets : *ad usum Delphini*. C'est bien moins en dernier ressort à cause des enfants que s'institue la censure virtuelle qu'en fonction des parents mariés, je veux dire d'une psychosociologie du couple conjugal. Je n'en saurais prendre de meilleur exemple que le personnage de la speakerine.

Si la télévision était le cinéma, l'idéal de la speakerine s'identifierait à peu près à celui de la présentatrice de music-hall : jolie fille en maillot, accorte et pleine d'entrain. On pourrait, bien sûr, imaginer des formules plus intimement persuasives du genre « Dents blanches », par exemple, mais la speakerine de télévision s'institue très vite dans la conscience du télé-spectateur comme un personnage de sa vie privée : un personnage *dont la visite quotidienne doit être acceptable par toute la famille et d'abord par la femme*. Ce qui revient à dire que le télé-spectateur mâle ne doit pas avoir mauvaise conscience d'aimer voir entrer midi et soir la speakerine dans sa salle à manger, faute de quoi se créerait rapidement un malaise sinon un désordre familial. En d'autres termes encore il faut que la speakerine puisse inspirer la sympathie du mari sans l'antipathie de la femme.

Cette exigence psychologique élimine d'emblée certains types de femme que j'appellerai a-conjugales, c'est-à-dire précisément la plupart des idéaux féminins de l'écran. La speakerine doit être jolie et gracieuse mais en aucune façon entraîner le télé-spectateur à l'adultère imaginaire. La télévision française possède de ce point de vue les deux speakerines idéales Jacqueline Joubert et Catherine Langeais.

De la première je dirais volontiers que ses qualités physiques, comme ce qui transparaît de son caractère, la désignent comme l'épouse parfaite. Jolie, vigoureuse, d'une grâce sûre mais non provocante, elle a cette autorité, cette assurance qui désignent la bonne maîtresse de maison capable tout à la fois de travailler au dehors, de tenir son intérieur, de faire de beaux enfants et de veiller nonobstant à sa féminité. Sans doute cet

idéal présente-t-il un danger, c'est d'irriter les épouses qui imagineront que leur mari fait la comparaison. Aussi bien ai-je en effet constaté que la popularité de Jacqueline Joubert n'était pas unanime et entière chez les femmes. Mais en général, plutôt que de l'envier, la télé-spectatrice s'identifie à cet idéal de la féminité conjugale, elle se considère inconsciemment comme la Jacqueline Joubert de son époux; en même temps elle ne saurait prendre ombrage de la présence de la vraie, puisqu'elle est le type de femme qu'on épouse et dont la vie sentimentale ne saurait être que d'une moralité transparente. Si le mari a malgré tout de mauvaises pensées, il est évident qu'il en est déjà virtuellement pour ses frais. Aussi bien, pour mettre les choses au point, Jacqueline Joubert s'est-elle effectivement mariée au su (et presque au vu) de tous les télé-spectateurs, avec Georges Decaunes. Depuis, elle prend grand soin plus ou moins directement de nous tenir au courant de sa vie familiale. Ce n'est tout de même pas la fameuse émission américaine *I love Lucy*, dont les héros font, paraît-il, confidence quotidienne de leur vie conjugale, mais c'en est l'esquisse discrète adaptée au tempérament français et aux besoins de la speakerine. Grâce à ces allusions, Jacqueline Joubert est une amie de la famille, une amie dont le mari s'appelle Georges et le fils Patrick; sa présence régulière à l'heure où le foyer est réuni devant le poste de télévision est donc agréable, décente et exemplaire.

Tout différent est le cas de Catherine Langeais et, cependant, lui aussi parfaitement satisfaisant. Peut-être moins évidemment jolie que Jacqueline Joubert mais néanmoins gracieuse, Catherine charme surtout par ce que sa beauté comporte d'intelligence. Il y a chez elle un léger côté bas bleu qui lui fait réussir parfaitement les présentations des émissions « intellectuelles », le bridge et les échecs par exemple. Elle est, si l'on veut, la femme de tête et, sinon l'épouse idéale pour le télé-spectateur français moyen, du moins et pour d'autres raisons une personne qu'on peut inviter à la maison. Les sentiments qu'elle inspire doivent être nuancés d'admiration chez les femmes et de respect chez les maris. Aussi bien est-elle de celles qui remettraient un homme à sa place, avec tact, finesse et fermeté. On voit en tout cas qu'elle ne saurait inspirer ni désirs indécents, ni dépit, ni jalousie. A l'inverse de Jacqueline Joubert on ne sait rien de sa vie privée (1), mais cette discrétion s'impose, elle correspond aussi à son personnage.

Je m'excuse d'avance de ce que je vais dire de la troisième, Mlle Jacqueline Caurat et voudrais que le lecteur, comme elle-même, le cas échéant, ne perdît bien sûr pas de vue que je ne parle ici que d'une fluorescence de tube cathodique et des phénomènes psychologiques qui cristallisent autour : toute coïncidence de mes sentiments personnels avec ce que je crois pouvoir écrire comme critique de télévision ne peut être que fortuite. Cette précaution prise, j'opposerai donc Mlle Jacqueline Caurat à ses collègues comme un personnage troublant. On l'a choisie sans doute pour ses qualités professionnelles et pour son charme. Mais de la nature de ce charme peut-être n'a-t-on pas fait une analyse assez prudente. Mlle Jacqueline Caurat est en effet ce qu'on pourrait appeler une brune piquante. Une mouche fort seyante souligne la vigueur de son sourire indubitablement sensuel. Ce n'est pas que son maintien soit le moins du monde immodeste; au contraire, une légère timidité témoignerait nettement en sa faveur, mais je ne suis pas sûr que cette timidité ne donne point justement au télé-spectateur les idées que Jacqueline Joubert et Catherine Langeais découragent à des titres différents mais sûrs.

(1) J'apprends, en corrigeant les épreuves de cet article, que Catherine Langeais va se marier avec son collègue Pierre Sabbagh. J'espère cependant que pour les besoins de ma thèse elle sera aussi discrète sur son mariage que sur ses fiançailles.

Peut-être en faudrait-il déduire que le cinéma est en réalité beaucoup plus social qu'on ne le dit souvent ou plus précisément que son individualisme est dialectiquement lié à son caractère de masse. Dans la salle obscure j'ai le sentiment que la vedette incarne mon rêve parce qu'elle incarne indifféremment celui des quelques centaines de personnes qui rêvent identiquement à mes côtés. Mais la speakerine qui me parle chaque jour en me regardant dans les yeux, j'ai beau savoir que son image se répète sur des centaines de milliers de petits écrans comme sur les facettes d'une énorme œil de mouche, j'ai conscience que, réciproquement, c'est moi qui la regarde. Elle n'a devant ses yeux qu'une boîte de métal, une machine qui la livre instantanément à la possession de mon regard. Cette extraordinaire puissance qui me donne barre sur elle comporte dans sa nature même quelque chose d'indécent et qui ne supporte pas que l'être qui nous est ainsi livré donne prise à l'imagination par provocation ou, ce qui revient au même, par passivité (1).

De la réciprocité imaginaire de l'image de télévision il est aisé, en effet, de faire l'expérience. Il m'est arrivé fréquemment dans la rue ou dans une réception de m'adresser à quelqu'un que je croyais connaître ou de retenir *in extremis* une poignée de main intempestive, pour m'être trouvé en présence de personnes que je n'avais jamais vues que sur l'écran de mon poste. Cette illusion mentale est propre à la télévision en direct et n'existe pas pour le cinéma. Peu physionomiste, je me demandais souvent, devant un visage connu, s'il s'agissait du collège ou du régiment; il me faut ajouter maintenant mon poste de télévision.

Concluons ! On voit par l'exemple des speakerines combien l'érotisme en télévision est limité par la psychologie du direct et la sociologie de la consommation familiale. Mais en la matière on sait que toute limitation est ambiguë et engendre sa compensation. Chaste par nécessité, la télévision tire de cette chasteté même les principes de son érotologie.

André BAZIN.

P. S. — Il resterait à rêver à partir de sa psychologie à une télévision libérée de sa sociologie. Elle laisserait évidemment loin derrière elle, en fait d'érotisme, le cinéma le plus spécialisé. Mais on ne saurait imaginer, jusqu'à nouvel ordre, de télévision clandestine.

Je n'avancerai qu'une suggestion à l'appui de cette absurde hypothèse. On passe quelquefois à la télévision des « interludes ». On nomme ainsi des films de quelques minutes où il ne se passe rien qu'une action gratuite : feu qui brûle, poissons dans un aquarium, moulin au vent, main de potier tournant la glaise, etc. Ces petits bouts servent à amuser l'œil entre deux programmes quand le second tarde à venir. On pourrait imaginer sur ce principe un numéro de strip-tease, assez compliqué pour dépasser le temps des plus longs entractes, l'arrivée de l'émission attendue interromprait le numéro à un moment imprévu, mais évidemment toujours trop tôt. Cependant, une fois par hasard, on verrait une image de plus. Peut-être même un jour...

---

(1) La presse a fait état de la mésaventure survenue à l'une des speakerines anglaises qui reçut des lettres de menaces de la part d'un télé-spectateur. Le correspondant anonyme exigeait qu'elle abandonne la télévision sous peine de mort. Tous ceux qui ont une pratique assez longue de la télévision admettront avec moi que — compte tenu des réactions propres aux compatriotes de Jack l'Eventreur — la chose n'est que trop vraisemblable. Pour peu que le physique de la jeune femme fût de nature à susciter le désir de l'usager en question, on imagine fort bien que celui-ci ait pu en arriver à une exaspération intolérable. Je répète que cette réaction spécifique de la télévision directe n'est pas concevable au cinéma.

L'AMOUR EN COULEURS par Jean Desternes

(Suite de la page 31)

Mais restez couvertes, mesdames, nous voulons simplement dire un mot des dangers de l'esthétique coca-cola. Tout le monde connaît ces affiches très léchées où l'art d'outre-Atlantique s'exprime dans toute sa puérilité. C'est le style des pin-up de calendriers, des réclames de soutien-gorge, de l'aérodynamisme sous toutes ses formes, tel qu'en publicité raccrocheuse le chante l'abhumanisme yankee. Et ce sourire dentifrice, cette bouche shampooing, ces yeux rimmel, cette joue savonnée, nous les retrouvons dans les films et même dans les très bons films. Ces visages dépersonnalisés, nous comprenons bien qu'ils conviennent à vanter les mérites d'un rouge à lèvres, ou à porter aux foyers de l'Arizona les subtilités de la mode sophistiquée de l'*Harper's Bazaar*. C'est pourquoi du reste ces panneaux en couleurs ont remplacé à l'étalage des coiffeurs les têtes de cire dont on regrette la fixité d'une niaiserie attendrissante. Mais il est incroyable que l'on confie à ces mannequins de porcelaine le soin d'exprimer des sentiments, voire même (moins fréquemment) des idées.

Prenons par exemple un bon film, le *Rear window* d'Hitchcock. Comme le héros est un photographe, la vedette est toujours bien photographiée. Mais trop bien. La succession des poses de Grace Kelly lui enlève toute réalité. Je sais bien : dans ce film, on dira que c'est voulu, et que les apparitions de la belle dame en somptueux apparat sont traitées en charge des photos de mode. Dommage : ce joli minois de porcelaine ne reflète absolument rien que les reflets des projecteurs. Dans nombre de films il nous faut apprécier, du photographe, la subtilité avec laquelle il a su opposer les tons, varier les nuances. Mais cette belle poupée, est-elle autre chose qu'une charmante mécanique ?

Je vois ici un correctif possible : parler de la femme soviétique, de la femme japonaise, faire passer de saines paysannes en fichus devant une moisson dorée, des geishas au clair de lune. Mais je dois faire court, et je n'indiquerai au passage que ces images bouleversantes d'Alida Valli dépeignée, dans une blonde lumière vénitienne, telle que Visconti a su la saisir dans *Senso*.

En écartant tous ces brocarts, ces soieries crissantes, ces velours alourdis de bijoux multicolores, je voudrais dire ce qui, dans la femme en couleurs, nous charme, nous trouble, nous émeut. Plus que les orgies historiques et les danses lascives, plus que les échancrures vertigineuses et les poses d'odalisques, des moments privilégiés nous font saisir un regard. Certains films, d'une fausseté criante pendant 99 pour cent du spectacle, ménagent de temps à autre une minute de vérité. Ainsi dans le *Carrousel fantastique*, charmant truquage, il n'y a en gros plan que le visage de Massine mourant, et les yeux feuille d'automne de Sophie Loren éplorée. Et dans *Obsession*, lorsque le regard menthe écrasée de Michèle Morgan s'irradie sur l'écran, on oublie tout le reste. Par grâce spéciale, nous nous approchons d'un visage comme s'il nous était permis de l'embrasser. A cet instant, nous plongeons dans l'être qui s'offre à nous, et nous basculons dans le maelström fascinant d'un regard.

Fenêtres de l'âme, les plus beaux yeux du monde parviennent à ce miracle : briser la cloison transparente qui nous enferme tous à l'intérieur de nous-mêmes, en nous accordant la grâce d'avancer au plus secret de l'autre.

JEAN DESTERNES.

VOUS ÊTES VOLÉS — par Frédéric O'Brady

(Suite de la page 45)

L'appel aux émotions les plus basses, les plus simplistes est représenté comme un combat social. Le citoyen sort du cinématographe, enfile son pardessus en bâillant et croit avoir accompli un devoir civique : il est, lui aussi, contre la traite des blanches, le système des prisons et la martyrisation des enfants. Montrer quelques scènes de bordel à Rio équivaut à la lutte courageuse contre l'exploitation de ces pauvres filles. Le gangster, irrésistible pour les femmes, qui tombe sous les balles des flics, symbolise la doctrine jamais assez enseignée, à savoir que le crime ne paye pas.

Ce serait dans l'ordre des choses si — lorsqu'il ne s'agit pas de ces plagiats pudiques qu'on nomme adaptations — les scénarios « originaux » n'étaient pas, justement, œuvres d'une imagination rachitique, inlassablement répétées. A en juger par les résultats, à si peu d'exceptions près que ce n'est même pas la peine d'en parler, les auteurs de scénarios sont des impuissants, des bafoués par les femmes, des frustrés par leur incapacité d'articuler leur propre désir sensuel. Avec l'énorme technique, nuancée et docile, du cinématographe à leur disposition, l'érotisme en est resté, pour eux, aux chiffres élémentaires et puérils de métal et peau juxtaposés, douceur-de-nudité-au-chaud-et-danger-sanglé-dehors, femme sous la douche, femme assise sur le lit mettant ses bas, gros plan jambes; maillots de bain, décolleté hardi, vêtement arraché (épaule bien éclairée, soin de l'opérateur), chaîne et corde serrées sur la chair, bagarre à mort entre deux hommes, avec — image sandwichée — la femme, poings à la bouche, tapie au mur; une tête de femme baignée de sueur qui chuchote : « Je suis si heureuse, chéri », haletante contre le traversin; la paysanne couchée dans l'herbe, les bras noués derrière la nuque, exposant l'aisselle et mordillant un brin de foin; et, *of course,* le gros plan du baiser à la chlorophylle. Cherchez encore : vous n'en trouverez plus.

La frustration des scénaristes en matière sexuelle est évidente dans la mythologie féminine qu'ils ont créée. Il est probable que si les femmes se mettaient à « écrire » des scénarios (1), les situations classiques changeraient. Il y aurait dans les films moins de filles éperdues, par exemple, qui regardent, d'un regard limpide et pur, comme savent regarder les filles à quatre sous, vers le mâle protecteur. Elles feraient moins d'efforts visibles et appuyés pour séduire un petit zigoto. L'infidélité apparaîtrait comme un

---

(1) Personne *n'écrit* jamais un scénario. En France, on le *met sur papier* selon un « départ » raconté à Cannes ou au Fouquet's. L'idée (*sic*) en est prise par exemple dans une histoire parue dans un vieux numéro du *Saturday Evening Post* ou de *Collier's*. Pas nécessaire de savoir l'anglais, les illustrations suffisent pour se rendre compte de ce qui se passe.

Des spécialistes en font d'abord un synopsis, puis une « continuité » et finalement le découpage. Pour un film modeste, le scénario, l'adaptation et le dialogue comportent trois signatures, mais au moins cinq ou six malheureux travaillent dessus, qu'ils paraissent sur le générique ou non.

incident sans importance, comme une bonne blague ou une distraction. C'est l'indicible candeur des scénaristes masculins qui a conçu la vamp et l'être chétif qui a besoin de protection. Si ces deux phénomènes existent dans la vie moderne, ce n'est que par imitation du cinématographe, en tant que produits préfabriqués, comme le signalement des Martiens qu'on rencontre partout correspond toujours aux dessins américains. Il n'y a pas de vamp dans la nature et un coup d'œil même distrait autour de nous prouve que plus les petits brins de femme sont fragiles, mieux elles savent se défendre.

Consultez les affiches et le fronton peint des capitoles, froidement, et sans parti pris : quelle est la marchandise qu'on offre à l'intérieur ? Les cinéastes qui, un jour de disette, se mettront à adapter des manuels d'algèbre, afficheraient la théorie des quanta par une paire de seins sur lesquels une main verte braque un revolver. La baignade, épisode sans importance dans « Tant qu'il y aura des hommes », était à l'honneur du calicot hebdomadaire, et une Paulette Goddard en contreplaqué, la petite jupe en loques, dans « Les Temps modernes », était censée allécher au moins autant de spectateurs que Charlot lui-même. C'est parfaitement légitime, puisqu'il n'y a aucune communion vibrante entre humains, aucune idée noble, aucun audacieux espoir de visionnaire, aucune idéologie généreuse ni recueillement devant une quelconque grandeur, comparables au Boum élémentaire que déclenchent les fesses bibliquement drapées, violacées et cinq fois agrandies d'une boniche californicatrice.

Mais quelle indigence dans l'invention érotique! Je vous le dis en vérité : vous n'en aurez pas pour votre argent. Où sont les gros plans de détail comme on en fait pour le documentaire d'art, et qui ne sauront être considérés pornographiques ? Une saignée de bras, une portion de nuque, un pied nu, l'embranchement des doigts, les veines mystérieuses d'une clavicule, le frémissement des narines, une belle main glissant sur une corde épaisse, une femme nue derrière une contrebasse ou jouant de l'orgue, donc le côté censurable escamoté — images isolées, bouleversantes, vraiment, sincèrement au service de l'élément aphrodisiaque, que chaque homme digne de ce nom reconnaîtrait comme chiffres du désir, et qui manifesteraient une idée, une toute petite idée authentiquement sensuelle.

Non. Jamais. Vous aurez les bas noirs du french can-can et le déshabillé 1900. La jupe fendue de la fille devant l'hôtel borgne. Le dos ruisselant sous la douche. L'éternelle étreinte dans le foin et le petit déjeuner au lit à colonnes. Je vous le dis en vérité : vous n'en aurez pas pour votre argent. Vos fournisseurs sont de pauvres mecs.

Frédéric O'BRADY.

LES CAHIERS DU CINÉMA

publieront dans leurs prochains numéros :

Alexandre Astruc	L'Affaire Manet.
Jacques Audiberti	L'Affaire Manet.
Jean Aurel	L'Affaire Manet.
Maurice-Robert Bataille	Le Cinéma Egyptien.
Lotte H. Eisner	Notes sur Stroheim.
Abel Gance	*Mon ami Jean Epstein.*
Julien Green	En travaillant avec Robert Bresson.
Fereydoun Hovieda	Grandeur et décadence du Sérial.
Pierre Kast	A propos de *French-Cancan.*
Robert Lachenay	Portrait d'Humphrey Bogart.
Fritz Lang	Mon expérience américaine.
Pierre Michaut	Méthode et illustration du film de schéma animé.
Jean Renoir	*French-Cancan* (extraits).
Jacques Rivette et François Truffaut	Entretiens avec : Abel Gance. Jules Dassin. Eric Von Stroheim.
Emmanuel Roblès	En travaillant avec Luis Bunuel.
Eric Rohmer	Le marbre et la pellicule.
Eric Rohmer	Le Bandit philosophe.
Georges Sadoul	Le Cinéma chinois.
Alexandre Trauner	En travaillant avec Howard Hawks.
Louise de Vilmorin	Le violon de Crémone.

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN,
J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL
•

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B
•
Prix du numéro : 250 Frs
Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs
Abonnement 12 numéros :
France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs
•
Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINÉMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS
•
Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 4e trimestre 1954.



ET MAINTENANT DANSEZ...

Rosemary Clooney vient de chanter, Danny Kaye, Vera Ellen et Bing Crosby entrent dans la danse. C'est une scène de WHITE CHRISTMAS (*Noël Blanc*) d'Irving Berlin, Technicolor mis en scène par Michael Curtiz. C'est aussi le premier film en Vistavision, nouveau procédé de prises de vues permettant d'obtenir sur grand écran des images nettes, sans grain, ni flou, ni déformation. (PARAMOUNT.)



NUMERO SPECIAL - DECEMBRE 1954
PRIX DU NUMERO : [illegible] FRANCS